VICTORIANO NODAR FERNÁNDEZ

EL BESTIARIO DE LA CATEDRAL de SANTIAGO de COMPOSTELA

ESPACIO, FUNCIÓN y AUDIENCIA

andavira editora

CONSORCIO DE SANTIAGO

Victoriano Nodar Fernández

Es doctor *cum laude* en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela. Actualmente es profesor del departamento de Historia, Arte y Geografía de la Universidad de Vigo. Sus líneas de investigación giran en torno al tema de la escultura románica de las vías de peregrinación, con múltiples publicaciones centradas en la iconografía románica en general y en la Catedral de Santiago de Compostela, en particular.

Por otro lado, su actividad se ha centrado también en la gestión cultural sobre todo en el campo de las exposiciones temporales. En los últimos años ha trabajado, además, como asesor histórico de diversas obras de restauración llevadas a cabo en la basílica compostelana encargándose de la redacción de los informes histórico artísticos previos a dichas intervenciones.

www.andavira.com
www.consorciodesantiago.org

EL BESTIARIO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ESPACIO, FUNCIÓN Y AUDIENCIA

VICTORIANO NODAR FERNÁNDEZ

El bestiario de la catedral de Santiago de Compostela. Espacio, función y audiencia || Victoriano Nodar Fernández || Santiago de Compostela: Andavira Editora y Consorcio de Santiago, 2017. || Depósito legal: C 1944-2021 || ISBN: 978-84-124650-4-4 (Andavira); 978-84-16753-65-9 (Consorcio de Santiago).

Este libro forma parte de la Biblioteca Científica del Consorcio de Santiago.

1.ª edición: Santiago de Compostela, 2021

© Andavira Editora, S. L.
Vía de Édison, 33-35 (Polígono del Tambre)
15890 Santiago de Compostela (A Coruña)
www.andavira.com

© Consorcio de Santiago
Rúa do Vilar, 59
15705 Santiago de Compostela (A Coruña)
www.consorciodesantiago.org

© Victoriano Nodar Fernández

Diseño de cubierta y editorial: Dixital 21, S. L.
Fotografía portada: capitel del deambulatorio de la Catedral de Santiago de Compostela con bestias salvajes entre lianas vegetales. Foto Pablo Porral.
Fotografías: Victoriano Nodar Fernández
Impresión y encuadernación: Tórculo Comunicación Gráfica, S. A.

Impreso en España • *Printed in Spain*

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Depósito legal: C 1944-2021
ISBN: 978-84-124650-4-4 (Andavira)
ISBN: 978-84-16753-65-9 (Consorcio de Santiago)

Estudio realizado dentro del grupo de investigación de la Universidade de Santiago de Compostela, Síncrisis. Investigación en Formas Culturais (GI-1919-SIFC) y del proyecto de investigación nacional "Voces, espacios y representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa" (PID2019-108910GB-C22) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

VICTORIANO NODAR FERNÁNDEZ

EL BESTIARIO DE LA CATEDRAL de SANTIAGO de COMPOSTELA

ESPACIO, FUNCIÓN y AUDIENCIA

andavira
editora

CONSORCIO DE SANTIAGO

A Martín y Nicolás

Índice

Agradecimientos 11

Prólogo 13

INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS Y PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO 15

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y BASES PARA EL ESTUDIO 19

I
EL BESTIARIO EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO: FUENTES, FUNCIONES Y LÍMITES 27

Las fuentes para el estudio: bestiarios, fábulas, mitología y visiones infernales 30

Medio y función: semones, bestiarios y escultura monumental como enseñanza, admonición y condena 37

Los límites. La cuestión de los bestiarios en la Compostela de los siglos XI y XII 39

II
EL ESPACIO: UNA ARQUITECTURA "HABITADA" POR ANIMALES. TOPOGRAFÍA MONUMENTAL. LA ARQUITECTURA Y SU DECORACIÓN 43

La cabecera 43

- Los inicios de la nueva basílica del Apóstol 43
- El obispo y la reforma eclesiástica 51
- Alfonso VI y Diego Peláez 53
- Los artífices del proyecto 56
- Diego Peláez en Aragón. El destierro y la continuación del proyecto 67
- La continuación del proyecto 69
- Esteban, Navarra y Aveyron 72
- Jaca, Toulouse, Moissac y Conques: la variada formación del taller de Esteban 78

El transepto 88

- La construcción de la iglesia de Gelmírez 88
- Topografía y función del espacio del transepto 90
- Los pórticos interiores 94
- La puerta de la canónica 95
- La nueva audiencia: los canónigos y peregrinos 99
- Los artífices del bestiario en el transepto 100

La nave 105

- Reyes y prelados en el marco de la finalización de la Catedral románica 105
- El avance de la construcción hacia occidente 106
- Los escultores de la nave y el progreso de la construcción 112
- El macizo occidental 120

La cripta 126

- La construcción de un espacio subterráneo 126
- Un espacio cultual para el Apóstol Santiago 128

III
LA ICONOGRAFÍA: IMÁGENES, CICLOS Y PROGRAMAS 131

Un *corpus* de representaciones teriomórficas y su situación en el espacio 131

- La cabecera 131
- El transepto 173
- La nave 207
- La cripta 247

El bestiario ¿centralidad del tema o glosa marginal? 258

- La cabecera: un programa homilético para una comunidad monacal 258
- *Speculum Principis*: Alejandro, Alfonso VI y la *superbia* en la Capilla del Salvador 259
- *Speculum Monachorum*. El bestiario como *exemplum* para la vida monástica 263
- El bestiario del transepto y la glosa de los programas iconográficos de las portadas 274
- El paisaje agreste de la peregrinación, pecado y castigo 274
- El Apóstol recibe al peregrino: la Palabra y la Redención 280
- Bestiario, naturaleza humana y la Reforma de Gelmírez 284
- El pórtico interior de la puerta meridional: tentación, condena y la crítica a las relajadas costumbres urbanas 289
- El bestiario como un hito visual en el transepto 292
- La nave: ¿temas aislados en un desierto vegetal? 295
- Los animales en el mundo terrenal de la cripta: Un espacio para el culto al Apóstol Santiago 303

IV
EL BESTIARIO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO: A MODO DE CONCLUSIÓN 313

El *corpus* de capiteles figurados con bestiario 314

Las imágenes del bestiario en el espacio de la Catedral 317

La audiencia compostelana del bestiario 318

La visibilidad de las imágenes en los capiteles de la Catedral 319

La hibridación estilística en el obrador compostelano 320

Las imágenes en la arquitectura 322

Bibliografía 325

Fuentes 325

Estudios 326

Planos 345

Tablas 351

Agradecimientos

Mi primer agradecimiento va dirigido al profesor Manuel Castiñeiras González por los años de dedicación, muchas veces desde la distancia, por el conocimiento que hizo crecer en mí y por sus interesantes y vehementes recomendaciones que se han materializado en la estructura y contenido del trabajo. A la profesora Fátima Díez Platas, por su apoyo incondicional, sus palabras de ánimo, su generosidad y el valor incalculable de su saber y de su trabajo que, sin duda, se trasluce en el rigor filológico que, en la medida de mis posibilidades he traspasado al texto de este libro.

A los miembros del tribunal de mi tesis doctoral, los doctores D. José Manuel García Iglesias, Dña. Jacqueline Leclercq-Marx y D. Francisco Javier Pérez Rodríguez por aceptar gustosamente el encargo de juzgar el trabajo y aportar sus valoraciones y sugerencias.

Quiero dar las gracias también a todas aquellas personas e instituciones que me apoyaron y me facilitaron el proceso de investigación de este trabajo. En primer lugar, al grupo de investigación Síncrisis. Investigación en Formas Culturais (GI-1919- SIFC) de la Universidade de Santiago y a su investigador principal, Marco García Quintela.

Al proyecto de investigación nacional "Voces, espacios y representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa" (PID2019-108910GB-C22) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y del que es investigadora principal Dña. Esther Corral Díaz.

Al cabildo de la S. A. M. I. Catedral Basílica de Santiago, a D. Segundo Pérez López ex Deán Presidente y al director de la Fundación Catedral y Canónigo Fabriquero D. Daniel Lorenzo Santos. Gracias por su disponibilidad y por las facilidades prestadas para la toma de datos y fotografías en el interior del templo. Al director técnico del Museo Catedral, Ramón Yzquierdo Peiró por sus recomendaciones prácticas, consejos y palabras de ánimo. A través de él hago también extensivo mi agradecimiento a todo su personal por su compañerismo y comprensión.

Al Consorcio de Santiago, a su gerente Dña. Belén Hernández y al responsable del área de publicaciones Juan Conde por el interés mostrado en que este trabajo viese la luz y por la dedicación y cuidado puesto en su edición.

A todos aquellos que han cedido generosamente las fotografías que ilustran el libro: Simón Vázquez, Pablo Porral, Juan Antonio Olañeta, Lei Huang, Térence Deschault de Monredon, Antonio García Omedes, Roberto Chaverri, Ignacio Fernández y Lola Valderrama.

Gracias a toda mi familia, a mis padres, a mi hermana Lidia, a Carlos, a Martín y Laura y a mis suegros Juan y Mary, que siempre han estado ahí para lo que hiciese falta. Pero, sobre todo, gracias a Raquel que ha soportado con amor incondicional y con infinita paciencia las ausencias, siendo en todo momento mi principal apoyo.

Gracias también a mis amigos y a todos aquellos que, de una forma u otra, ellos saben bien como, me animaron o ayudaron a finalizar este estudio.

Prólogo

UNA NUEVA MIRADA A LA CATEDRAL DE SANTIAGO, EL BESTIARIO DE PIEDRA

Entre las muchas sorpresas que depara al visitante la catedral románica de Santiago se encuentra la numerosa serie de capiteles con temas animalísticos que decora su interior. Estos, que suman casi setenta ejemplos, se reparten a lo largo de todos los espacios del edificio: en la cabecera, los brazos del crucero, las naves, los pórticos interiores, las galerías y la cripta. La simple observación de su localización nos indica que dichos capiteles, con representaciones teriomórficas, tienden a concentrarse en ciertos lugares normalmente relacionados con la topografía sagrada del edificio, su uso litúrgico o simplemente en lugares de paso. Se trata, pues, de un importante aspecto susceptible de ser analizado en un templo destinado a ser meta y flujo de peregrinos y que está dedicado al culto de uno de los apóstoles de Cristo.

De ahí, la oportunidad del libro de Victoriano Nodar, *El bestiario de la catedral de Santiago de Compostela. Espacio, función y audiencia*, que viene a cubrir un vacío en los estudios sobre la basílica jacobea. Hasta ahora las monografías realizadas sobre este edificio se han concentrado mayormente en cuestiones como la historia de la construcción, el análisis estilístico y formal de sus distintas fases, así como en la interpretación iconográfica de sus tres fachadas principales. No obstante, la catedral compostelana posee también este increíble tesoro, que podríamos definir como un verdadero "Bestiario pétreo", el cual ha sido normalmente minimizado por la historiografía, o bien simplemente tratado como mero ornamento o problema cronológico.

El mérito de esta investigación reside, además, en que el autor no nos presenta esta serie de capiteles como un simple repertorio de formas y temas iconográficos, como suele ser habitual en otros estudios del bestiario monumental románico, sino como una ocasión para adentrarnos en la significación y el porqué del uso de estas imágenes en el interior de una catedral, así como en que manera éstas complementan el discurso general de los espacios más simbólicos del edificio, como la cabecera, los pórticos interiores de las tres fachadas, y la cripta. De la misma manera, a través del análisis de sus formas, somos capaces de entender mejor —no sin tener en cuenta trabajos previos de S. Moralejo, M. Durliat o J. D'Emilio entre otros—, la formación de los canteros de la catedral y modelos que estos utilizaron en sus distintas fases constructivas. Así, en la cabecera se confirma la indudable aportación auvergnate, en las naves del crucero se hace patente la complejidad de los talleres relacionados con el arte del Camino de Santiago que trabajaron en las fachadas norte y sur —con fenómenos de hibridación estilística de gran interés—, mientras que en los tramos finales de la nave emerge la importancia de los talleres abulenses y la cuestión de su eco en el románico gallego, así como la indudable conexión borgoñona de la tupida "selva" en piedra de la cripta.

No por casualidad, muchos historiadores del arte han mostrado su interés y fascinación por la emergencia del capitel figurado con representaciones animalísticas, que parece cubrir la geografía europea entre los siglos XI y XII. Si Henri Focillon vio en él uno de los formatos ideales para la creatividad del escultor románico y la aplicación dialéctica de los principios compositivos y formales de su arte, Jurgis Baltrusaitis entendió su variado repertorio fabuloso y fantástico como una prueba de la inspiración de sus autores en fuentes orientales. A estas visiones se han superpuesto otras que se han preocupado por ahondar en los valores semánticos, funcionales y estéticos de este tipo de capiteles románicos, bien como portadores polivalentes de significado dentro de la dialéctica y complementariedad entre sacro-profano en la cultura medieval (M. Camille), bien como *ornamentum* o distintivo de lujo que buscaba prestigiar un edificio que albergaba una tumba apostólica.

En este sentido, el trabajo de V. Nodar es arriesgado e innovador, puesto que partiendo de un conocimiento profundo del repertorio románico del Bestiario, a través sobre todo de los estudios iconográficos de Jacqueline Leclerq-Marx, es capaz de abordar dicha temática dentro de la problemática de su localización y distribución espacial dentro de un edificio, y preguntarse,

además, por su percepción por parte del público. Para ello, cuenta con algunos estudios pioneros en la historiografía francesa, como el de Marcello Angheben sobre los capiteles de las iglesias borgoñonas, o el de J. Baschet, J-C. Bonne, P-O. Dittmar sobre cómo esa multiplicación de imágenes ayudó a conformar el espacio ritual en las iglesias de Auvernia. En ese difícil equilibrio entre semántica de los temas y la sintaxis de su colocación, el trabajo de Nodar destaca por no perder nunca de vista la importancia de la contextualización del objeto en el tiempo, así como por su interés en cuestiones de plena actualidad, como la visibilidad de estos capiteles a través de una policromía prácticamente perdida y una iluminación natural que era más diáfana que la actual.

Estamos, pues, ante una importante contribución no sólo al estudio de la catedral románica sino también al conocimiento de la significación y uso del tema del Bestiario en la Edad Media, cuyo modelo metodológico podría ser aplicado a otros importantes edificios del románico hispánico y transpirenaico. Como el lector descubrirá a través de estas páginas, en su condición de gran meta de peregrinación y centro motor de la reforma litúrgica, la curia compostelana elaboró un sinfín de homilías y textos exegéticos, tanto en el *Liber sancti Iacobi* como en la *Historia Compostelana*, que están llena de metáforas vegetales y animalísticas que prueban la familiaridad del clero catedralicio con estas temáticas y su uso moralizante. Por ello, en este contexto, como bien señala el autor, no ha de extrañar que la inserción de los temas del Bestiario en la basílica jacobea adquiera frecuentemente el tono y la estructura de un sermón moralizante, dirigido a eclesiásticos, fieles o peregrinos, en el que la catedral se convierte en un verdadero *agro Domini,* o tierra de labranza del Señor, en la que el viñador apostólico supo domeñar lo salvaje —fieras y maleza— e implantar con ello el orden divino.

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ
Catedrático de Historia del Arte (CC)
Universitat Autònoma de Barcelona

INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS Y PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO

Al contrario de lo que pueda parecer a primera vista, la elección de la catedral románica de Santiago como tema de estudio no resulta tarea fácil a pesar de la ingente bibliografía que ha generado, y genera, el monumento. La mayoría de estos estudios se han centrado, como veremos más abajo, en los aspectos constructivos de su impresionante fábrica o en estilo e iconografía de la escultura de los grandes portales esculturados de sus fachadas.

Se hacía necesario, por tanto, trabajar sobre ciertos elementos que habían quedado relegados a un segundo plano, por su aparente posición marginal, como los capiteles del interior de la basílica a los que sólo se habían dedicado estudios parciales. En este sentido, el libro que presentamos no pretende el análisis de los más de cuatrocientos capiteles del interior, sino que, como indica su título —*El bestiario de la catedral de Santiago de Compostela. Espacio, función y audiencia*— se centra en la iconografía del bestiario representado en muchos de ellos. El primer objetivo es, por tanto, la realización de un estudio iconográfico en el que, partiendo de un análisis pormenorizado de los temas representados, se lleguen a reconocer los programas iconográficos que se han planteado en el interior y su relación con la topografía sagrada de la basílica románica. Al mismo tiempo, se realizó también, como segundo objetivo, un análisis de los diferentes escultores o talleres que intervienen en la decoración lo que ha permitido concretar el avance de la construcción afinando, en ocasiones, su cronología.

El trabajo comienza con un capítulo en el que se presenta un estado de la cuestión sobre la escultura de los capiteles como paso previo a la definición de las bases metodológicas para el estudio del bestiario en la Catedral de Santiago.

Tras este, se inicia el cuerpo central del texto que se divide en tres grandes bloques. El primero de ellos «El bestiario en la Catedral de Santiago: fuentes, funciones y límites», es una reflexión teórica sobre el bestiario en el que se sintetizan las fuentes utilizadas para el estudio del tema en la catedral, la función de esta figuración en el contexto topográfico, programático y ritual de la basílica y, finalmente, las limitaciones que su estudio presenta actualmente debido a la desaparición de muchos de los referentes textuales y figurativos que pudieron tener estas imágenes sobre todo en los bestiarios ilustrados que, como veremos, es muy probable que hubiesen existido en la biblioteca catedralicia.

El segundo bloque, titulado «El espacio: una arquitectura "habitada" por animales» tiene como objetivo contextualizar la escultura teriomórfica presente en los capiteles al tiempo que se tratan las circunstancias históricas que envolvieron la construcción del edificio románico desde sus inicios. Para ello se seguirá el orden de la construcción desde la cabecera hasta la fachada occidental analizando la evolución de la fábrica y su datación. Para organizar de algún modo el texto he optado por dividirlo atendiendo a las diferentes partes del edificio: cabecera, transepto, nave y cripta occidental, aunque, como veremos, estas no se correspondan exactamente con las sucesivas fases constructivas. Tras este

análisis, se irán presentando los capiteles y su situación en esta arquitectura viendo su posible relación con la topografía sagrada del templo y con la función que cumplían los espacios que decoran y sus posibles audiencias. Otra de las aportaciones de esta sección es la identificación y concreción de los rasgos estilísticos de los diferentes talleres que intervienen en cada una de las fases constructivas clasificando los capiteles incluso en ocasiones por maestros, una tarea que, en ocasiones, contribuye a concretar la evolución de la construcción de la fábrica catedralicia.

El siguiente bloque, titulado «La iconografía: imágenes, ciclos y programas» es, sin duda, la parte central del estudio. En este se hace, en primer lugar, un *corpus* de las representaciones animalísticas de los capiteles analizando cada uno de ellos. Para simplificar el estudio y la comprensión se han organizado primeramente por espacios: cabecera, crucero, nave y cripta y, en cada uno de estos espacios, a su vez, por tipologías del tipo animales de presa, el hombre y los animales, monstruos híbridos, animales seriados, animales en la vegetación o animales en la historia. Además, en cada capitel se ha tratado de rastrear sus fuentes textuales y plásticas. Toda esta información se ha presentado de forma sintética en una serie de tablas que, al aglutinar todos los datos sobre cada representación, han permitido llegar a interesantes conclusiones.

En segundo lugar, se hace un análisis también desde el punto de vista iconológico tratando de ver estas representaciones no como entes aislados sino como partes de un conjunto. Atendiendo a cuestiones como la función de la imagen en el espacio que ocupa, su relación con el contexto histórico que la genera, los promotores o mentores de la misma o los posibles destinatarios de su mensaje icónico se puede entrever una verdadera intencionalidad comunicativa en sus representaciones siempre en relación con el programa iconográfico de la basílica románica. Así, veremos como el bestiario se insertará en el interior de la basílica en programas que adquieren frecuentemente la estructura de un sermón moralizante. De este modo, el tema animal contribuirá a enriquecer, y a la vez hacer más claros, los discursos doctrinales y aleccionadores, tanto para el pueblo llano como para el clero, plasmados en imágenes a través de la escultura de los capiteles.

Este cuerpo principal del texto finaliza con un apartado de conclusiones en el que se recogen de manera sintética las principales aportaciones del libro destacando la evolución en la utilización del tema del bestiario a lo largo del arco cronológico que abarca la construcción de la basílica y su singularidad.

Tras la conclusión, se han añadido una serie de anexos que completan e ilustran el estudio. El primero de ellos corresponde a la bibliografía en la que se han separado los estudios citados en el texto de las fuentes utilizadas. Por lo que respecta a estas últimas hay que destacar algunas de las ediciones y traducciones de bestiarios que se citan con asiduidad en el texto como las del *Fisiólogo Latino* de Luigina Morini[1], el *Fisiólogo Griego* de Nilda Guglielmi[2], el *Liber Monstrorum* de Corrado Bologna[3] o la traducción del Bestiario de Oxford de Carmen Andreu[4]. Por lo que respecta a las fuentes compostelanas se han utilizado tanto la edición del *Liber Sancti Iacobi* de Klaus Herbers y Manuel Santos[5] como su traducción, realizada por Abelardo Moralejo, Casimiro Torres y Julio Feo[6]. La otra fuente fundamental es la *Historia*

[1] *Fisiólogo Latino*, edición y traducción italiana de Luigina Morini, *Bestiari Medievali*, Turín, 1996.

[2] *Fisiólogo Griego*, traducción de Nilda Guglielmi, *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Buenos Aires, 1971.

[3] *Liber Monstrorum de diversis generibus*, edición y traducción italiana de Corrado Bologna, *Libro delle mirabili difformità*, Milán, Bompiani, 1977.

[4] *Bestiario de Oxford: manuscrito Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleian*, traducción de Carmen Andreu, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia / University of Oxford, 1983.

[5] *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, edición de Klaus Herbers, y Manuel Santos Noia, Santiago de Compostela, 1998.

[6] *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, traducción de Abelardo Moralejo, Casimiro Torres y Julio Feo, Santiago de Compostela, 2004.

Compostelana de la que se han utilizado la edición y la traducción realizadas ambas por Enmma Falque[7].

En el anexo de planos, el lector encontrará una serie de plantas de la catedral tanto en su nivel bajo como en el de tribunas en las que se ha señalado la situación de cada uno de los capiteles analizados en el texto. Para la numeración del nivel bajo se ha utilizado la presentada por Marcel Durliat en su obra de 1990 *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques* debido a su sencillez y practicidad (plano 1). Para el caso de la tribuna y de la cripta se ha utilizado una numeración propia de tipo correlativo siguiendo el método de la anterior. En estos planos, además, se han señalado en otro color otros capiteles que, si bien no presentan representaciones teriomórficas, sí resultan de interés para los programas iconográficos y para comprender la relación del bestiario con estos (planos 2, 4 y 6). En otro de los planos, se ha hecho un mapa topográfico de los diferentes talleres o maestros que se han diferenciado en el estudio estilístico presentándose, de esta manera, como un apoyo visual de gran importancia para la comprensión de la marcha del taller y de las influencias que recibe a lo largo del tiempo (planos 3 y 5).

A continuación, se han incluído las tablas en las que se recogen los capiteles estudiados y que, como ya hemos mencionado, han sido una herramienta fundamental para el estudio. Cada uno de los capiteles se presenta en una línea con su imagen correspondiente y con el número con el que se puede localizar en los planos. Además, en el siguiente cuadro se especifica su situación concreta haciendo referencia al espacio y la zona específica en la que se encuentra. Los siguientes datos que se aportan son su cronología y el artista o tradición artística en la que se pueden encuadrar. Los dos siguientes recuadros hacen referencia a la iconografía que presentan y a su tipología en función de las presentadas en el *corpus*. Para finalizar, se proponen las posibles fuentes textuales e iconográficas con las que han podido trabajar los artistas para sus creaciones.

El texto se encuentra, además, ilustrado con un importante aparato fotográfico sobre los capiteles que son el objeto de estudio de este trabajo. Estas imágenes realizadas en diferentes campañas fotográficas en el interior de la catedral tanto por el autor como por Simón Vázquez y Pablo Porral quienes las han cedido generosamente para ilustrar este trabajo.

[7] *Historia Compostellana*, edición de Emma Falque Rey, *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, vol. 70, Turnhout, Brepols, 1988; *Historia Compostelana*, traducción de Emma Falque Rey, Madrid, Akal, 1994.

Abreviaturas usadas en el texto

BO: *Bestiario de Oxford: manuscrito Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleian*, traducción de Carmen ANDREU, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia / University of Oxford, 1983.

BJ: *Biblia de Jerusalén*, edición de José Ángel UBIETA LÓPEZ, Bilbao, 1999.

EAM: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 vols., Roma, 1992-1996.

EAA: *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, 20 vols. Roma, 1958-2003.

FG: *Fisiólogo Griego*, traducción de Nilda GUGLIELMI, *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Buenos Aires, 1971.

FL: *Fisiólogo Latino*, edición y traducción italiana de Luigina MORINI, *Bestiari Medievali*, Turín, 1996.

HC: *Historia Compostellana*, edición de Emma FALQUE REY, *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, vol. 70, Turnhout, Brepols, 1988.

HCes: *Historia Compostelana*, traducción de Emma FALQUE REY, Madrid, Akal, 1994.

IS: ISIDORO de SEVILLA, *Etimologías*. Texto latino, traducción española y notas de José OROZ RETA y Manuel A. MARCOS CASQUERO; introducción general de Manuel C. DÍAZ y DÍAZ, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos,1994.

LM: *Liber Monstrorum de diversis generibus*, edición y traducción italiana de Corrado BOLOGNA, *Libro delle mirabili difformità*, Milán, Bompiani, 1977.

LSI: *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, edición de Klaus HERBERS, y Manuel SANTOS NOIA, Santiago de Compostela, 1998.

LSIes: *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, traducción de Abelardo MORALEJO, Casimiro TORRES y Julio FEO, Santiago de Compostela, 2004.

MPL: *Patrologia Latina*, J. P. MIGNE (ed.), 1844-1865.

PB: PIERRE de BEAUVAIS, *Bestiaire*, edición de Craig BAKER, *Le Bestiaire. Version longue attribuée à Pierre de Beauvais*, Paris, Honoré Champion, Classiques français du Moyen Age, vol. 163, 2010.

PT: PHILIPPE de THAON, *Le Bestiaire*, edición, introduction, notas y glosario de Emmanuel WALBERG, Ginebra, Slatkine, 1970.

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y BASES PARA EL ESTUDIO

"El bestiario de la catedral de Santiago de Compostela. Espacio, función y audiencia" se plantea como un estudio de los capiteles del interior de la catedral románica que presentan decoración teriomórfica. Hasta el momento, los capiteles figurados del interior de la basílica románica —la mayoría con una abrumadora presencia de temas animalísticos— habían sido tratados de forma parcial quedando en un segundo plano en las publicaciones dedicadas a la Catedral románica por diversas razones. En primer lugar, porque simplemente eran objeto de estudio en función de cuestiones de tipo cronológico y estilístico. En segundo lugar, porque habían quedado "eclipsados" ante la calidad y complejidad de la escultura de los grandes portales historiados situados en las fachadas norte, sur y oeste. Y, por último, debido a que, cuando se convirtieron en objeto de estudio, este estuvo siempre supeditado al estudio de la escultura de los portales, donde, según los autores que se han ocupado del tema, se concentraban los mejores escultores y donde se había hecho —supuestamente— por parte de los comitentes, un mayor esfuerzo cualitativo y programático.

Después de los estudios pioneros de Manuel Gómez Moreno, *El arte Románico Español,* de 1934[8], y de Georges Gaillard, *Les débuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostelle,* de 1938[9], en los que se abordaba el tema de la escultura románica compostelana sobre todo desde el punto de vista de las filiaciones estilísticas, la obra que emprendió un estudio más completo de los capiteles figurados del interior de la basílica fue *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques* de Marcel Durliat, publicada en 1990[10]. Si bien el profesor francés sólo se ocupó de las dos primeras campañas constructivas de la basílica, fue el primero en analizar la mayoría de los capiteles de la cabecera y el crucero estudiando sus modelos, su estilo y, lo que fue una novedad en el momento, dando una posible interpretación a la figuración representada. Aunque no realizó un estudio de conjunto sino lecturas parciales capitel por capitel, sin embargo, abrió el camino para estudios iconográficos posteriores.

En muchos aspectos Durliat era deudor de las aportaciones de Serafín Moralejo Álvarez, quien desarrolló en esos años la mayoría de su producción científica. Éste último dedicó jugosos comentarios en sus estudios sobre la Catedral de Santiago a los capiteles del interior, fundamentalmente desde el punto de vista estilístico y en relación con la evolución constructiva de la fábrica románica. Así, en 1983 en sus "Notas para unha revisión da obra

[8] M. Gómez Moreno, *El arte románico español, esquema de un libro*, Madrid, 1934.

[9] G. Gaillard, *Les débuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostelle*, París, 1938.

[10] M. Durliat, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990.

de K. J. Conant"[11], define la filiación francesa de la escultura de la primera campaña y aporta interesantes ideas sobre los capiteles figurados del transepto y su concentración en determinados puntos de este espacio. En 1985 publicó su celebre "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago"[12] en el que, aunque brevemente, estudia desde el punto de vista iconográfico dos capiteles del transepto de gran interés, como son el capitel del castigo del avaro y el de la mujer con la cabeza de león. Los capiteles de la cripta del Pórtico de la Gloria le interesaron en su publicación de 1973, "Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII"[13], sobre todo porque contribuían a la definición de las confluencias artísticas que se dan en el obrador catedralicio en su última fase. Aún así, apunta que el estudio de sus capiteles figurados, en los que el bestiario es un tema recurrente, debería hacerse siempre en relación con el espacio de la cripta, que, según su teoría de la imagen arquitectónica de la Catedral, debería considerarse en el estudio de conjunto del macizo occidental.

En la misma línea, siguieron los estudios sobre esta última campaña constructiva de la catedral, dominada por la señera figura del Maestro Mateo y su taller. En primer lugar, la tesis doctoral de Michael Ward, *Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*[14] defendida en 1979. Una década después, en el contexto del congreso que conmemoraba el aniversario de la colocación de los dinteles del Pórtico en el año 1188, varios investigadores retomaron el tema: Neil Stratford en "Compostela and Burgundy? Thoughts on the western crypt of de Cathedral of Santiago"[15], James D'Emilio en "Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión"[16], o Elisabeth Valdez del Álamo en "Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela"[17]. En ellos el estudio de los capiteles se hace desde un punto de vista formal tratando de clarificar las complejas relaciones artísticas del taller mateano con los grandes centros del norte de Francia. Cuando tratan el tema del bestiario es siempre de una forma marginal utilizando los temas iconográficos como un argumento más para definir las fuentes estilísticas de los escultores.

Todos estos trabajos sentaron, sin duda, las bases para que en este siglo XXI se empezaran a realizar estudios más pormenorizados sobre los capiteles figurados del interior que se han afrontado desde el análisis de los diferentes talleres y sus relaciones artísticas, pero también desde el punto de vista de la iconografía, de modo que poco a poco el bestiario va a empezar a ser tratado como un tema importante dentro de la plástica románica de la catedral.

Así, en el año 2004 vió la luz el estudio *Los inicios de la Catedral románica de Santiago. El ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*[18] fruto de mi tesis de licenciatura presentada en la Universidade de Santiago en ese mismo año bajo el título "El bestiario en la primera campaña de la catedral de Santiago

[11] S. Moralejo Álvarez, "Notas para unha revisión da obra de K. J. Conant" en Kenneth John Conant, *Arquitectura románica de la Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1983, 90-116.

[12] S. Moralejo Álvarez, "Artistas patronos y público en el arte del camino de Santiago", *Compostellanum*, 30, 3-4 (1985), 395-430.

[13] S. Moralejo Álvarez, "Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 84 (1973), 294-310.

[14] M. L. Ward, *Studies on the Portico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*, Nueva York, 1986.

[15] N. Stratford, "Compostela and Burgundy? Thoughts on the western crypt of the cathedral of Santiago", *Simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo"*, Santiago de Compostela, 1991, 53-82.

[16] J. D'Emilio, "Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión", *Simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo"*, Santiago de Compostela, 1991, 83-101.

[17] E. Valdez del Álamo, "Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela", *Simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo"*, Santiago de Compostela, 1991, 199-208.

[18] V. Nodar Fernández, *Los inicios de la Catedral románica de Santiago. El ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela, 2004.

(1075-1088)", donde se abordaba el estudio iconográfico de los capiteles de la primera campaña de la catedral en los que el bestiario tenía un inusitado protagonismo. Este estudio, combinado con una investigación multidisciplinar, permitió ofrecer una nueva interpretación de la escultura realizada durante la prelacía del obispo Diego Peláez (1071-1088) y su intención programática.

Al año siguiente, Manuel Castiñeiras en "La meta del Camino: la catedral de Santiago de Compostela en tiempos de Diego Gelmírez"[19] retomó el estudio iconográfico de los capiteles figurados de la cabecera al tratar el ciclo de los mártires de Agen, Santa Fe y San Caprasio, así como la lectura de los capiteles fundacionales de la Capilla del Salvador en relación con las ceremonias litúrgicas de la dedicación de la iglesia.

En el año 2014, los capiteles de la cabecera han sido también objeto de un nuevo estudio iconográfico de José Luis Senra que en "La iconografía del primer proyecto catedralicio: un tránsito de perfección hacia el hombre espiritual"[20], plantea una lectura simbólica en la que el bestiario moralizado esculpido serviría de paso hacia la consecución de la perfección espiritual. Al año siguiente, estos mismos capiteles fueron tratados por Térence Le Deschault de Monredon en su artículo "Les modèles transpyrénéens de la sculpture du premier chantier de Compostelle: imitation, présence réelle et usage de l'imaginaire"[21] en el que, desde un novedosos punto de vista, vuelve a analizar los modelos franceses de los escultores que trabajaron en la decoración de la cabecera distinguiendo en sus obras entre su presencia real en el taller compostelano y la imitación de modelos de las iglesias del macizo central francés.

También en estos últimos años la historiografía alemana se ha interesado por el tema de los capiteles del interior de la catedral, pero centrándose más bien en aspectos cronológico-constructivos al utilizar sus modelos y su estilo como indicador de la evolución de la fábrica catedralicia, con estudios centrados en la nave principal como el de Anke Wunderwald, "Die Kapitelle im Langhaus der Kathedrale von Santiago de Compostela" [22] que, no trata la iconografía de la figuración plasmada en ellos.

Este estado de la cuestión nos ilustra sobre la mayoritaria orientación de la historiografía artística que ha tratado los capiteles de la catedral hacia cuestiones de tipo cronológico y formal con el fin de establecer filiaciones estilísticas y definir el avance de la construcción en cada campaña.

Teniendo en cuenta este contexto historiográfico, se hacía necesario un estudio de conjunto de la iconografía de los capiteles de la Catedral románica de Santiago de Compostela en los que, como vamos a mostrar, el tema del bestiario es tan recurrente, que casi se podría decir que capitel figurado en este entorno es sinónimo de capitel con motivos animales. De hecho, son realmente excepcionales los capiteles con figuración que no incluyen este tipo de motivos.

Este trabajo tiene como objetivo realizar dicho estudio de conjunto que implica una serie de tareas y aspectos que es necesario abordar. En primer lugar, la compilación de un ***corpus* de las representaciones animalísticas** en el que se hace un estudio exhaustivo y pormenorizado de las representaciones de

[19] M. A. Castiñeiras González, "La meta del camino: la catedral de Santiago de Compostela en tiempos de Diego Gelmírez", María del Carmen Lacarra Ducay, (coord.), *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, Zaragoza, 2005, 213-252.

[20] J. L. Senra Gabriel y Galán, "La iconografía del primer proyecto catedralicio: un tránsito de perfección hacia el hombre espiritual", en José Luis Senra Gabriel y Galán (ed.), *En el principio: Génesis de la Catedral románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, Santiago de Compostela, 2014, 165-290.

[21] T. Le Deschault de Monredon, "Les modèles transpyrénéens de la sculpture du premier chantier de Compostelle: imitation, présence réelle et usage de l'imaginaire", *Ad Limina*, 6 (2015), 33-65.

[22] A. Wunderwald, "Die Kapitelle im Langhaus del Kathedrale von Santiago de Compostela", en Bern Nicolai y Klaus Rheidt (eds.), *Pilgerarchitektur und bidliche repräsentation in neuer Perspective*, Berna, 2015, 135-153.

cada uno de los capiteles teriomórficos, que no es una simple relación de capiteles listados y descritos, sino que van organizados, en primer lugar, por espacios: cabecera, crucero, nave y cripta, y, en segundo lugar, por tipologías, algunas de las cuales se reproducen, con diferentes estilos y modelos a lo largo de todas las fases constructivas de la Catedral. Un *corpus* que no es únicamente descriptivo en relación con los temas, sino que aspira a ser un instrumento para adentrarse en el campo de la hermenéutica y así poder comprender las verdaderas razones de la elección de los motivos para los capiteles y su situación en el espacio. Una recopilación que tiene como objetivo ayudar a comprender que no se trata de una serie de temas ornamentales introducidos en la magnifica arquitectura de una manera aleatoria, y solo para contribuir a la suntuosidad de un lugar sagrado.

En segundo lugar, una reflexión también sobre **el lugar que ocupa** cada uno de estos capiteles en el espacio catedralicio, que no puede entenderse como una mera indicación topográfica, propia de una simple catalogación, sino como una revisión de la adecuación del lugar elegido, en cada caso, en relación con las exigencias de la peculiar topografía sacra del edificio, con la circulación de los fieles-espectadores y con el uso litúrgico de cada espacio. En esta mirada entra en juego la cuestión de los accesos al espacio sagrado desde el mundo exterior y de sus usuarios preferentes.

Esto entronca con la tercera cuestión que hay que analizar: el tipo de **público o audiencia** que pudieron tener estas imágenes. Este abarca, desde la categoría de los *litterati* formada por los religiosos, monjes o canónigos, que, por su formación, conocerían los referentes textuales para las imágenes, hasta los *illitterati* —peregrinos y fieles en general— que necesitarían de una exégesis para la comprensión del mensaje figurado. Estas cuestiones relacionadas con la semiótica y la estética de la recepción son un instrumento imprescindible para explorar los niveles de comprensión que tenían los espectadores de la información que proporciona la imagen.

En cuarto lugar, y en relación con la audiencia de la imagen en el entorno catedralicio se encuentra un tema en el que no siempre se repara en este tipo de estudios y que resulta fundamental en el planteamiento de este trabajo. Se trata de la cuestión de **la visibilidad de las imágenes** en el contexto arquitectónico de la iglesia. En este sentido tenemos que recordar que el espacio interior de la catedral de Santiago ha sufrido una serie de transformaciones fruto de su lógica evolución histórica que han modificado sustancialemente la percepción que hoy tenemos de estos capiteles. En las naves de la catedral, excepto uno, todos se sitúan en los pilares o en los muros perimetrales, por lo que la altura a la que están los hace perfectamente visibles para el espectador. Esta altura se reduce todavía más en ciertos espacios como el de la cripta, donde los pilares son considerablemente más bajos, o en la cabecera y en las naves colaterales orientales del transepto, donde originariamente el suelo estaba elevado unos 50 cm. con respecto al resto de la basílica[23]. Además, en esta reconstrucción de las condiciones de visibilidad, es necesario hacer abstracción de elementos como los burladeros de madera de época moderna, que ocupan los tramos extremos del crucero y que, evidentemente, no existían en época románica. Estos elementos dificultan considerablemente, tanto la percepción del espacio interior de los extremos del transepto que eran como verdaderos pórticos interiores para los portales, como la visión de los capiteles figurados con bestiario que, como veremos, se concentran especialmente en estas zonas. Este bestiario en piedra, que constituye el objeto de este estudio, ha perdido, además, buena parte de su iluminación natural al haber sido cegadas o haber desaparecido el 76% de las ventanas de las naves laterales tanto en el cuerpo bajo como en el

[23] A. B. Barral Iglesias, *El sepulcro de Santiago. Documentos, toponimia, arqueología*, Santiago de Compostela, 2018, 243 y 252.

de tribunas[24]. Estos ventanales, de considerables dimensiones, habrían proporcionado durante el día una luz intensa que, al incidir sobre el relieve de los capiteles crearía fuertes claroscuros que contribuirían, sin duda, a hacer más vívidas sus imágenes. Lo mismo ocurriría en las horas nocturnas en las que los capiteles estarían iluminados desde abajo con lámparas de aceite o velas que, con sus fluctuaciones lumínicas, generarían la sensación de movimiento, imprimiéndoles vida a las figuras. Como veremos, el interés de comitentes y artistas en que estas obras fuesen visibles y comprensibles se manifiesta incluso en otros aspectos de tipo formal o estructural. La propia forma del capitel, más estrecha en la parte baja y progresivamente más ancha hacia la parte superior, favorece sin duda que la figuración se presente a los ojos del espectador con un ángulo perfecto para su comprensión desde el suelo. Si realizamos un atento análisis visual de estos capiteles, teniendo en cuenta esta premisa, observaremos que, en muchos casos, fueron esculpidos para ser vistos desde abajo. Cabezas grandes y con rasgos exagerados como si de máscaras de teatro se tratase, que miran hacia abajo buscando el contacto visual con el espectador, cuerpos inclinados y que, en ocasiones, se proyectan fuera del espacio límite de la cesta mirando hacia el suelo, son algunos de los indicadores de esta intencionalidad de los autores materiales y conceptuales de estas obras, que nos proponemos analizar.

El interés de los promotores por el tema del capitel figurado se manifiesta, en primer lugar, en la elección de los artistas que los realizan que, en la mayoría de los casos, demuestran unas altas dotes técnicas a la hora de tallar sus composiciones. En segundo lugar, en la elección del material que se utilizará para la talla. En este sentido resulta sorprendente constatar cómo, a lo largo de la construcción de la Catedral, el obrador mantiene, a pesar del dilatado arco cronológico en el que se desarrolla, la costumbre de utilizar principalmente una piedra de grano fino, o mediofino, para los capiteles, un material que difiere, incluso a simple vista, de el del resto de la fábrica[25]. Un tipo de granito que, aunque no tiene una gran calidad en cuanto a su pureza y dureza —en algunos casos los bloques presentan vetas de cuarzo o feldespato que han provocado grietas y roturas en la figuración—, sin embargo, sí es muy adecuado para la talla, ya que permite al escultor recrearse en detalles preciosistas que realmente confieren a las obras un aspecto lujoso. Entramos así en la consideración del capitel casi como un objeto suntuario, una idea que se manifiesta, por un lado, en el color que debieron de tener originalmente y del que algunos ejemplos todavía conservan restos, y, por otro, en la utilización de pasta de vidrio en la elaboración de los ojos de animales y figuras humanas. Esta técnica, que debió de llegar al taller de la Catedral hacia 1100 a través de los escultores procedentes de Conques, donde era habitual, se rastrea únicamente en los capiteles del crucero. Los valores efectistas de este uso son innegables si pensamos en el brillo que estos generarían en los rostros de las figuras y la consiguiente sensación de realismo a ojos del impresionable espectador medieval.

La quinta y última cuestión sobre la que hemos reflexionado en este estudio es el de la **hibridación estilística** que se percibe en el taller catedralicio con unos escultores que se nutren unos de la experiencia de los otros de forma que, en ocasiones, es realmente difícil distinguir manos o personalidades individuales. Esto nos va a llevar a hablar de una auténtica comunidad de estilo en un taller que,

[24] Agradezco el dato a Fernando Ruibal Segade, arquitecto encargado de analizar las patologías de los paramentos interiores de la Catedral dentro del proceso de restauración general al que fue sometido el monumento en los últimos años.

[25] Tengo que agradecer este dato a Pablo Porral Vicente, restaurador que se encargó del estudio de patologías de los capiteles y otros elementos singulares de los paramentos interiores de la Catedral de Santiago durante el proceso de restauración de la misma.

desde fechas muy tempranas, se caracteriza por su calidad, originalidad y creatividad.

Para abordar todos los aspectos que comprende este estudio global del bestiario de la catedral que proponemos partimos de la mirada iconográfica del método de Erwin Panofsky, con el que el historiador alemán proponía un análisis exhaustivo de las obras de arte que nos llevase hacia una interpretación del contenido, que encontraba su máxima expresión en el desarrollo de un programa iconográfico. Sin embargo, las limitaciones que este método puede presentar en ocasiones aconsejan un giro hermenéutico en el que, partiendo efectivamente, de la iconología de Panofsky hace que nos adentremos en otras metodologías que, combinadas, permiten un estudio más completo y esclarecedor de la figuración.

Para ello, barajamos, por ejemplo, poner en relación las imágenes con los textos de la literatura homilética del momento, una práctica que ha dado buenos resultados y ayuda a comprender la aparición de ciertos temas coincidentes con los recomendados y utilizados en este tipo de literatura para hacer comprender al auditorio de fieles tanto religiosos como laicos las verdades de la Fe presentando el bestiario como *exemplum* de comportamiento. El estudio tanto de los tratados para la confección de sermones como la propia literatura homilética generada por la escuela catedralicia y materializada en los sermones recogidos en el *Liber Sancti Iacobi* nos ha hecho comprender que la figuración plasmada en en los capiteles sigue, en muchos casos, la temática y estructura de estos textos.

Tras una reflexión de este tipo se percibe claramente que aunque no se pueden negar las evidentes cualidades estéticas de estas obras y, por lo tanto, su carácter decorativo, no son un mero ornamento de un lugar sagrado sino que son obras de arte que se convierten en verdaderos documentos culturales que nos hablan de un momento de la historia de los reinos hispánicos en los que se produce la introducción y consolidación de la Reforma Gregoriana y su mayor expresión artística, el Arte Románico.

Nuestro estudio se adentra, además, en el campo de la semiótica cuyos presupuestos resultan en ocasiones útiles para descubrir el proceso de significación artística de estas obras sobre todo si tenemos en cuenta el especial valor comunicativo que poseía la imagen en el Arte Románico. Por eso, en determinados momentos es necesario analizar e intentar reconstruír, siguiendo los presupuestos de Umberto Eco, las intenciones de los mentores y artistas para poder comprender la experiencia que tendrían los espectadores al contemplar estas obras[26].

La metodología se enriquece, además, con la incorporación de algunos presupuestos del postestructuralismo francés que ha sido aplicado recientemetne en el estudio de la decoración de las iglesias románicas de Auvernia por Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne, y Pierre-Olivier Dittmar, en el que se toman en consideración todos los elementos de la decoración de la iglesia en relación con su situación dentro del espacio eclesial así como los usos rituales y circulación dentro de de este[27]. Sin embargo, esta metodología está tomada con cautela en nuestro caso en la medida en que nos enfrentamos a un edificio como la Catedral de Santiago construido en diferentes campañas constructivas y con mentores cuyas intenciones cambiaron a lo largo del tiempo por lo que es complicado definir en nuestro monumento una "iconografía total" como la que proponen los autores para el caso de las iglesias de Auvernia.

[26] U. Eco, *Los límites de la interpretación,* Barcelona, 1992, 45-46; A este respecto ver también el esclarecedor trabajo sobre la interpretación de la escultura románica: M. A. Castiñerias González, "Au-delá de l'interpretation et de surinterprétation de la sculpture romane: Reflexions sur el vie et la performance des images", *Annales d'Histoire de l'art & d'archéologie,* 40 (2018), 37-68, espec. 46.

[27] J. Baschet, J-C. Bonne y P-O. Dittmar, « Chapitre I - Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 3 | 2012, mis en ligne le 24 novembre 2012, consulté le 19 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/1608.

Finalmente, hemos hecho nuestros algunos de los presupuestos del formalismo para el estudio del estilo y las filiaciones artísticas de las diferentes maestranzas que trabajan en el taller catedralicio. Aunque este método pueda, en principio, parecer ajeno a un estudio iconográfico puede, sin embargo, aportar interesantes datos sobre la elección de determinados tipos iconográficos para los animales en cada una de las campañas constructivas del edificio y que son consecuencia directa de las filiaciones estilísticas de las que bebe el taller en cada momento de su historia. Son, en definitivas cuentas, formas que se convierten en un lenguaje y construyen imágenes[28]. Un estudio estilístico, aunque no sea el fin último de este estudio, es necesario porque complementa el estudio iconográfico y nos ilustra, en ocasiones, sobre el avance de la construcción. Este es el caso, por ejemplo, del bestiario esculpido por los maestros que, procedentes de Ávila, trabajan en la nave de la Catedral entre aproximadamente 1130 y 1150 y que, al encontrarse incluso en los tramos más occidentales de la basílica, nos habla de un verdadero avance de los muros perimetrales con el fin de cerrar el espacio sagrado de la iglesia incluso antes de la última fase constructiva en la que se remataría definitivamente la construcción.

[28] Ver, a este respecto, el interesante ensayo de S. Moralejo, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, 2004.

EL BESTIARIO EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO: FUENTES, FUNCIONES Y LÍMITES

No cabe duda de que la relación del hombre medieval con el mundo animal era mucho más intensa y variada que la que tenemos hoy en día y que, en muchas ocasiones, no deja de ser indirecta y superficial. Entonces, los habitantes de aldeas y ciudades dependían en gran medida de los animales domésticos tanto para el trabajo como para la alimentación[29]. Junto a esta categoría se encontraban también las bestias salvajes que habitaban los ambientes periféricos del bosque y que, aunque en ocasiones también podían servir de alimento, eran básicamente temidos por su ferocidad[30].

En estos espacios agrestes y desconocidos habitaban también monstruos que nosotros ahora definimos como fantásticos pero que para la mentalidad medieval eran tan reales como los animales domésticos sobre todo debido a la autoridad de las Sagradas Escrituras en las que centauros, sirenas o unicornios aparecían comentados y frecuentemente se los había asociado con las fuerzas del Maligno[31].

Pero, además de la Biblia, la fuente fundamental de la que echaron mano teólogos y exegetas para el conocimeiento de los animales a lo largo de toda la Edad Media, fueron los bestiarios, obras concebidas como compilaciones de datos sobre los animales tomados, en la mayoría de los casos indirectamente de autores griegos y latinos[32]. El origen y fuente fundamental para los bestiarios medievales es el *Fisiólogo Griego*, una obra compuesta en la Alejandría del siglo II d. C. en la que su autor divulga la doctrina cristiana a través de ejemplos tomados del reino animal. Se organiza en capítulos o *historiae* en los que, en primer lugar se describen las características formales del animal o algunas de sus características vitales —*naturae*— para, a continuación y en relación con estas, introducir una moralización en clave cristiana[33]. Su éxito se constata ya desde épocas tempranas. Las primeras

[29] Ch. Frugoni, *Uomini e animali nel Medioevo. Storie fantastiche e feroci*, Bologna, 2018, 8.

[30] El espacio natural situado más allá del campo cultivado es el denominado *rus*. En él habitan las *beluae*, bestias indómitas que, además, eran percibidas como emanaciones diabólicas peligrosas para el hombre. A este propósito víd.: A. Rucquoi, "El campo como margen", en Inés Monteira Arias, Ana Belén Muñoz Martínez y Fernando Villaseñor Sebastián, (coords.), *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid, 2009, 79-80 y, de la misma autora, "La percepción de la naturaleza en la Edad Media", en Flocel Sabaté i Curull (coord.), *Natura i desenvolupament. El medi ambient a l'Edat Mitjana*, Lleida, Pagès, 2007, 73-98.

[31] Ch. Frugoni, *Uomini e animali*,17; G. Boto Varela, "Representaciones románicas de monstruos y serers imaginarios. Pluralidad de atribuciones funcionales", *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, 2007, 99.

[32] Ch. Frugoni, *Uomini e animali*, 22 y 44; De hecho, aunque se trate de obras cristiana, sus fuentes son claramente paganas. Recogen informaciones tomadas de autores como Aristóteles, Hermes, Plutarco, Plinio o Eliano. A este respecto *vid.*: J. Leclercq-Marx, "Monstruos en la escritura, monstruos en imágenes. La doble tradición medieval", *Quintana*, 4 (2005), 22.

[33] N. Guglielmi, *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Buenos Aires, 1971, 30-32.

versiones latinas aparecerán ya a partir del siglo V. De éstas, la más difundida en el occidente medieval es la conocida como *versio B* atestiguada ya en el siglo VIII[34]. Este *Fisiólogo Latino* aumenta las informaciones naturalístas sobre los animales, pero, lo que es más interesante para el tema que nos ocupa, modifica las interpretaciones alegórico-morales a través de la intensificación del uso de citas bíblicas y la introducción de materiales tomados de las Etimologías de San Isidoro, otra de las obras de consulta imprescindibles en cualquier biblioteca monástica medieval[35]. Nacen así los bestiarios que constituyen la base del conocimiento sobre los animales en época románica. Al contrario de lo que podríamos pensar desde nuestra perspectiva actual, los bestiarios tienen poco que ver con las ciencias naturales ya que no buscan el conocimiento del animal solo desde el punto de vista biológico. Al contrario, son un buen exponente de cómo la Edad Media percibía el mundo animal en el conjunto del universo creado por Dios (figura 1).

Los bestiarios se pueden definir, por tanto, como tratados alegóricos sobre las virtudes y los vicios, con un texto de carácter didáctico que ilustra cómo los cristianos pueden aprender de la naturaleza a través de pequeños sermones, organizados temáticamente, que ofrecen dos modelos de comportamiento humano: uno resultante en la salvación y otro en la condenación[36].

Figura 1
Adán poniéndole nombre a los animales

Bestiario de Aberdeen. Aberdeen University Library. Univ Lib. MS 24. folio 5 r. (s. XII)

Los manuscritos del *Fisiólogo* debieron de estar ilustrados desde muy pronto[37]. Xenia Muratova planteó, de hecho, la posibilidad de que la creación de un ciclo de ilustraciones para la obra fuese más o menos contemporánea a la redacción de su texto[38]. Las miniaturas ilustrando los comentarios

[34] Tomado del estudio de L. MORINI, *Bestiari Medievali*, Turín, 1996, 12.

[35] *Ibidem*, 12-13; F. MCCULLOCH, *Medieval latin and french bestiaries*, Valencia, 1960, 29-30; El uso de ejemplos de la vida de los animales para ilustrar o criticar comportamientos humanos ya había sido utilizado por los autores de los libros más antiguos de la Biblia, cfr. M. J. PRECEDO LAFUENTE, "El bestiario en los Libros Sapienciales", *Compostellanum*, 45, 1-2 (2000), 11-13.

[36] De hecho, la presencia del Diablo encarnado en forma de animal en los bestiarios se fue haciendo cada vez más frecuente con el paso del tiempo y las sucesivas ediciones medievales: F. J. CARMODY, "Le Diable des bestiaires", *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 3-5 (1953), 79-85.

[37] S. LAZARIS, "Le *Physiologus* grec et son illustration: Quelques considérations à propos d'un nouveau témon illustré (Dujcev, GR. 297)" en B. VAN DEN ABEELE (ed.), *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, Louvain-laNeuve, 2005, 141-167.

[38] X. MURATOVA, "I manoscriti miniati del bestiario medievale: origine, formazione e svilupo dei cicli di illustrazioni. I bestiari miniati in Inghilterra nei secoli XII-XIV", *Settimane di Studio sull'alto medioevo di Spoleto*, 31 (1985), 1320.

naturalístico-morales de la redacción serán una constante que se repite, con mayor o menor amplitud, en la inmensa mayoría de los bestiarios posteriores[39] generando interesantes relaciones entre texto e imagen.

Ambas manifestaciones de la misma realidad, imágenes y texto, han sido consideradas por una parte de la historiografía tradicional como la base para el amplio bestiario desplegado en la escultura monumental románica como si las esculturas de portadas y capiteles fueran bien ilustraciones en piedra de los textos de los bestiarios o bien versiones esculpidas de sus miniaturas. El propio Émile Mâle, aunque muy crítico con las interpretaciones de corte simbolista a veces excesivamente forzadas e imaginativas de la escuela francesa de finales del siglo XIX encarnada sobre todo por Charles August Auber[40], propuso interesantes fuentes en los bestiarios para algunas representaciones esculpidas del románico francés[41]. Ciertamente, en ocasiones se percibe con bastante claridad en la escultura monumental de temática teriomórfica esta dependencia del texto o de un modelo miniado tomado de los bestiarios, pero este tipo de método hay que tomarlo con cautela ya que existen diferentes variables que intervienen en el proceso de creación. Una de ellas es la autonomía del artista que se percibe en ciertas representaciones plásticas y que hace que en su obra no siempre se siga al pie de la letra el texto o la imagen del modelo[42]. Desde el punto de vista de la hermenéutica hay que tener en cuenta una característica de la imaginería teriomórfica puesta de manifiesto por Michael Camille y que no es otra que su oscilación semántica y su polivalencia[43]. Otra variable, con la que no siempre se cuenta en este tipo de estudios, tiene que ver con los condicionantes del medio y es la adaptación de la figuración animalística a ciertas normas de la escultura románica como la ley del marco o la de la simetría que imponían unas limitaciones a las representaciones que las ilustraciones de un bestiario no tenían.

Esta última característica ha hecho que una parte de la historiografía sobre el tema se haya decantado por considerar las representaciones animalísticas de los capiteles, sobre todo cuando se adaptan a esquemas geométricos, como temas meramente ornamentales. Así consideró Émile Mâle muchos de estos animales dispuestos en composiciones repetitivas en las cestas de los capiteles que, a su parecer, tenían su origen en objetos suntuarios como los tejidos orientales que frecuentemente se encontraban en los santuarios románicos formando parte de los ajuares litúrgicos[44]. Pero el máximo exponente de esta corriente de estudios formalistas y estilísticos es Jurgis Baltrusaitis que trató la figuración animal como motivos ornamentales que se adaptaban muy bien a la estructura de elementos arquitectónicos como los capiteles[45]. Aunque sin llegar a las posturas puramente formalistas de Baltrusaitis, en los inicios de este siglo XXI Gerardo Boto proponía para la rica decoración monstruosa de los capiteles del claustro de Santo Domino de Silos

[39] El punto culminante de este proceso de ilustración se encuentra sin duda en los bestiarios producidos en la Inglaterra de los siglos XII y XIII: X. MURATOVA, "I manoscriti miniati", 1341-1362; X. MURATOVA, "Workshop methods in English late twelfth-century illumination and the production of luxury bestiaries", en W. B. CLARCK y M. T. MCMUNN (eds.), *Beasts and birds of the middle ages. The bestiary and its legacy*, Filadelfia, 1989, 53-68.

[40] CH-A. AUBER, "Mémoire sur l'origine, le développement et les progrès du symbolisme des monuments religieux, des premiers temps de l'ère chrétienne au XIIe siècle, et sur les causes qui, à cette dernière époque, en modifièrent si puissamment l'iconographie". *Congrès scientifique de Chartres (1869)*, Chartres, 1871.

[41] E. MÂLE, *L'art religieux du XII siècle en France*, Paris, 1928, 334.

[42] J. LECLERCQ-MARX, "Monstruos en la escritura", 22.

[43] M. CAMILLE, *Image on the edge: the margins of medieval art*, Cambridge, 1992.

[44] E. MÂLE, *L'art religieux*, 340-341.

[45] *Vid.*: J. BALTRUSAITIS, *Formations, déformations: la stylistique ornamentale dans las sculpture romane*, Paris, 1986 y del mismo autor: *La Edad Media fantástica: antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, 1983, traducción de *Le Moyen Âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1955.

(Burgos) una función decorativa para solemnizar el claustro monacal y conferirle una dignidad aulica[46].

Por mi parte, creo firmemente que hay que adaptar la metodología al particular contexto de estas imágenes haciendo una interpretación de la imagen en su contexto arquitectónico, figurativo e histórico analizando sus promotores y su público. De hecho, veremos en las páginas que siguen que, en el caso de la Catedral de Santiago, después de las fachadas cubiertas de relieves y estatuas de jamba, los capiteles —principalmente del interior de la basílica— se convirtieron en el elemento arquitectónico favorito de los escultores a la hora de plasmar imágenes con un alto contenido moral. En este sentido, el repertorio animalístico es, como ya hemos adelantado, uno de los temas iconográficos privilegiados en cantidad y calidad cuando el taller catedralicio tiene que realizar capiteles figurativos.

En algunas ocasiones estos capiteles se presentan aislados, únicamente como simple decoración de un espacio sagrado sin que, al menos aparentemente, formen parte de un programa iconográfico; en la mayoría de los casos y, sobre todo cuando se encuentran en zonas del espacio con una alta concentración de temas figurativos, se convierten en el medio ideal para la transmisión de determinados ejemplos moralizantes, extraídos tanto de la tradición textual como de los repertorios figurativos contemporáneos; en otros casos, los veremos aparecer formando parte de programas en los que pueden ser una continuación del mensaje transmitido por las grandes portadas esculturadas exteriores, o bien una glosa marginal del mismo.

Los discursos figurativos en los que se insertan estas series teriomórficas, van destinados principalmente a una audiencia religiosa —monjes benedictinos y canónigos de la regla de San Agustín— aunque también, al conjunto de los fieles, de entre los que destacan los peregrinos que se acercan a la tumba apostólica.

Serán, como veremos, programas iconográficos que tomarán un carácter claramente homilético y moralizante. Es decir, discursos figurativos que se acercan, en muchos puntos, al tipo de estructura de los sermones que religiosos y seglares estaban acostumbrados a escuchar en las iglesias y a través de los cuales se busca mover las almas de la audiencia hacia la Salvación a partir de ejemplos de la más variada procedencia.

LAS FUENTES PARA EL ESTUDIO: BESTIARIOS, FÁBULAS, MITOLOGÍA Y VISIONES INFERNALES

Dentro del espacio sagrado de la Catedral, encontramos un gran número de representaciones animalísticas a veces concentradas en puntos muy concretos del interior, lo que nos hace pensar que podrían tener una intencionalidad que va más allá de lo puramente decorativo. De hecho, si aplicamos el atractivo parangón con la literatura homilética, nos encontramos con que una gran cantidad de autores religiosos medievales discuten temas teológicos y morales con ayuda de *exempla* tomados de la vida animal. Así, Pedro Damián (+1072) uno de los colaboradores de Gregorio VII en la reforma de la Iglesia, recomienda su uso al servicio de la enseñanza moral para la vida religiosa:

> *Omnes plane naturas animalium, quas supra perstrinximus, si quis elaboret solerter, inspirare,* ***utiliter poterit in humanae conversionis exempla transferre****, ut qualiter homo vivat ab ipsa quoque rationis ignora pecorum natura condiscat. (De bono religiosi status,* 25)[47].

[46] Según el autor, la utilización de los mismos motivos animales en los pequeños capiteles del frontal de esmaltes de la tumba de Santo Dominogo demostraría que su función no era ni apotropaica ni moralizante sino honorífica: G. Boto Varela, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular,* Silos, 2001; sobre las diferentes funciones de las representaciones animalísticas en la plástica románica ver el trabajo del mismo autor "Representaciones románicas de monstruos", 80-115.

[47] Pedro Damián, *De bono religiosi status et variarum animantium tropologia, MPL,* vol. 145, opusc. 52, col. 785C.

Figura 2
Catedral de Santiago de Compostela. Vista general del transepto
Foto del autor

"Si alguien se afanase hábilmente en dar vida a todas las naturalezas de animales que antes enunciamos, **podría traducirlas en ejemplos de transformación humana**, para aprender a partir de la propia naturaleza de las bestias, carente de razón, cómo vive el hombre"[48].

Enseñanza que era, por otro lado, una de las armas de la Reforma Gregoriana, cuyos partidarios se entregaron a la predicación de una penitencia basada en el temor a los castigos de un infierno poblado de animales y monstruos que infligían los más diversos tormentos a los impíos[49]. Es muy claro, en este sentido, el ejemplo del abad Guibert de Noguent, quien, a principios del siglo XII, realiza una completa guía para la composición de sermones, en la cual recomienda el empleo de *exempla* tomados de la naturaleza, de las piedras, de las aves y de las bestias:

> *Duobus autem modis hoc fieri solet, exemplo scilicet atque ratione, exemplo scripturarum, ut dixi, precedentium, et ratione, videlicet cum exempla minus assunt et per considerationem naturae illius rei, de qua agitur, aliquid* ***allegoriae vel moralitati conveniens invenitur, sicut de lapidibus gemmariis, de avibus, de bestiis,*** *de quibus quicquid figurate dicitur nonnisi propter naturarum significantiam profertur, in quibus, etiam si nulla pagina aliquotiens attestatur, per naturae tamen inspectionem licenter conicitur* (*Quo ordine sermo fieri debeat*, 380-389)[50].

[48] Las traducciones de los textos latinos, mientras no se indique de otro modo, son cortesía de las profesoras Helena de Carlos Villamarín y Fátima Díez Platas.

[49] W. Weisbach, *Reforma religiosa y arte medieval. La influencia de Cluny en el románico occidental*, Madrid, 1949, 99.

[50] Guibert de Nogent, *Quo ordine sermo fieri debeat. De buccella iudae data et de veritate dominici corporis. De sanctis et eorum pigneribus*. Edición de R. B. C. Huygens, *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, vol. 127, Turnhout, Brepols, 1993, 59.

"Esto suele suceder de dos maneras, a saber, por medio de ejemplo y por medio de raciocinio; por ejemplo de las escrituras precedentes, como he dicho, y por raciocinio como cuando no hay apenas ejemplos y mediante la contemplación de la naturaleza de la cosa de la que se trata se encuentra algo que se adapta a la **alegoría o a la moraleja, como sobre las piedras preciosas, las aves, las bestias**, sobre las que si se dice algo en sentido figurado no se dice sino a causa de la significación de sus naturalezas, en las que incluso si ninguna página lo atestigua en ningún lado, sin embargo se puede conjeturar mediante el examen de su **naturaleza**".

Al fin y al cabo, como vimos, el *Fisiólogo* no dejaba de ser un conjunto estructurado de *exempla* con los beneficios de la virtud y la evasión del vicio que fue modificado y suplementado en multitud de bestiarios con un valor enciclopédico, como un libro de referencias para ser usado en la compilación de sermones[51]. Precisamente, el éxito y la difusión de esta obra radicaron en el hecho de que subordinaba el elemento descriptivo al discurso teológico o moralizante, siendo así sus pasajes ampliamente citados, como decíamos, tanto en obras de carácter homilético como en las propias artes figurativas[52]. Este carácter se aprecia claramente en pasajes como el de las tres naturalezas del león, tomadas de San Isidoro (*Etimologías*, 12, 2: 3-6) pero convenientemente moralizadas para convertirlo, por ejemplo, en una imagen cristológica:

"El fisiólogo, que redactó estos discursos, dijo: el león tiene tres peculiaridades (...). Su tercera peculiaridad es: cuando la leona da a luz su cachorro, lo alumbra muerto y los cuida durante tres días hasta que al tercero llega el padre, exhala su aliento sobre la faz del cachorro y lo resucita. **Así el omnipotente Padre universal, al tercer día, resucitó de entre los muertos al Primogénito de toda criatura**. Bien dijo, pues, Jacob: Cachorro de león, Judá. ¿Quién lo resucitó?" (*Fisiólogo Griego*, I)[53].

Pero, como ya apuntamos, además del bestiario, los predicadores echarán mano de otro tipo de materiales de la más variada procedencia de los que extraer *exempla* para sus sermones. Destacan entre éstos las fábulas, género altamente cultivado ya desde la Antigüedad y que poseían, ya de por sí unas altas intenciones morales y pedagógicas. De nuevo es esta característica la que determinó el éxito de este tipo de narraciones, que pronto pasarán de la literatura a las artes figurativas, ya que su accesibilidad semántica las hacía idóneas para transmitir mensajes de alcance moral a audiencias tanto de *ilitterati* como de *docti*. De ahí que en un monasterio benedictino como Saint-Benoît-sur-Loire (Centre-Val de Loire) se hubiese elegido para decorar precisamente el refectorio de los monjes, todo un ciclo pictórico con las fábulas de Esopo y Fedro, eso sí, acompañadas de la consiguiente moralización escrita bajo las escenas[54].

Un buen ejemplo de la recepción y, podríamos decir, reinvención de esta tradición fabulística clásica en la Edad Media es la historia del lobo y la grulla recogida por Esopo en su fábula XVIII y Fedro en la VIII[55]. Esta fuente textual traspasó la idea de personificación de los caracteres y actitudes humanas en los animales junto con la moraleja didáctica final a otras informaciones de carácter más científico extraídas de la *Haliéutica* de Opiano (s. II), autor que recoge el engaño que utiliza la zorra fingiéndose muerta para cazar aves cuando tiene hambre en su tratado sobre la caza:

[51] R. Baxter, "Learning from Nature: lessons in Virtue and Vice in the Physiologus and Bestiaries", *Virtue & Vice, the personifications in the Index of Christian Art*, Princeton, 2000, 40.

[52] G. Orlandi, "La tradizione del "Phisiologus" e i prodomi del bestiario latino", *Settimane di studio sull'alto medioevo di Spoleto*, 31 (1985), 1065.

[53] *FG*, 41.

[54] E. Mâle, *L'art religieux*, 337-338.

[55] Fedro, *Fábulas*, Aviano, *Fábulas*, Rómulo, *Fábulas*, Introducciones, traducción y notas de Antonio Cascón Dorado, Madrid: Gredos, 2005, 88.

Figura 3
La zorra que se finge muerta para cazar aves

Bestiario de Aberdeen. Aberdeen University Library. Univ Lib. MS24, folio 16 r. (s. XII).

"Yo he oído que un engaño semejante urde la astuta zorra. **Cuando ve una compacta bandada de aves, se acuesta a través, y extiende sus ágiles miembros, entorna sus ojos, y cierra completamente la boca**. Al contemplarla dirías que está profundamente dormida, e incluso que yace realmente muerta: de tal forma, sin respirar, se tiende de costado tramando un engaño. Cuando la ven los pájaros se lanzan en seguida sobre ella en masa, y desgarran su piel con sus patas, como si quisieran burlarse, pero, **en cuanto se aproximan a sus dientes, ella abre la puerta de la trampa, y al instante los captura, y engulle con su ancha boca, astutamente, toda presa que coge en su brusca acometida**" (*Haliéutica*, II, 110)[56].

Así juntas, ambas ideas, se integrarán en el *Fisiólogo* convirtiéndose así en el ejemplo moral de la zorra y el ave que a partir de entonces se integrará en todos los bestiarios, en muchas ocasiones ilustrada con imágenes que representan el mensaje moral esencial del texto con el fin de exaltar la intención moral y pedagógica del tratado[57] (figura 3). Conocerá un enorme éxito en la Edad Media del que da buena cuenta Vincent de Beauvais (1190-1274) quien en su *Speculum historiale* (III, 2) recomienda vivamente el uso de estas fábulas para la edificación moral en el capítulo titulado *De Hesopo et fabulis eius moraliter fictis contra calumpniosos, insidiosos, cupidos et incautos*:

> *Extant Hesopi fabule elegantes et famose, quas Romulus quidam de greco in latinum transtulit et ad filium suum Tibertinum dirigit ita scribens: De civitate artica Hesopus quidam homo grecus et ingeniosus famulos suos docet quid observare debeant homines.* ***Et ut vitam hominum ostendat et mores, inducit aves et arbores bestiasque loquentes****. Probanda cuiuslibet fabula, id ego Romulus transtuli de greco sermone in latinum. Si autem legas, Tibertine fili, et pleno animo advertas, invenies apposita ioca que tibi misceant risum et acuant satis ingenium.*(*Speculum historiale*, III, 2)[58].
>
> "Se conservan unas elegantes y famosas fábulas de Esopo, que un tal Rómulo tradujo del griego al latín y se las dedicó a su hijo Tibertino escribiendo lo siguiente: Desde la ciudad ática, un griego ingenioso llamado Esopo enseñó a sus sirvientes lo que debían cumplir los hombres. **Y para mostrar la vida y las costumbres de los hombres, hizo que las aves, los árboles y los animales hablasen**. Para probar cada una de las fábulas, yo Rómulo las pasé de la lengua griega a la latina. Si las lees, Tibertino, hijo mío, y las examinas con atención, encontrarás chanzas intencionadas que te harán reír y te agudizarán bastante el ingenio"[59].

Lo mismo ocurrió con diversos elementos de la mitología antigua incorporados a los sermones, cuya fortuna vino determinada, entre otras cosas, por la facilidad de su

[56] Opiano, *De la caza. De la pesca*, traducción de Carmen Calvo del Can, Madrid, 1990, 212.

[57] F. Bertini, "Gli animali nella favolistica medievale. Dal Romulus al secolo xii", *Settimane di Studio sull'alto medioevo di Spoleto*, 31 (1985), 1039-1042.

[58] Vincent De Beauvais, *Speculum Historiale*, III,2. Extraído de Leopold Hervieux, *Les fabulistes latins*, vol. ii, París, Fermin-Didot, 1884, 235.

[59] Traducción de Fátima Díez Platas.

moralización y de su adaptación a los programas iconográficos figurativos. Sirenas, centauros, arpías y grifos son algunos de los elementos de la nómina monstruosa antigua que fueron representados en los capiteles de la Catedral; convenientemente moralizados e insertados en el discurso general con unas significaciones que, en casos como el de las sirenas, no diferirá mucho del que tenían originalmente en la tradición literaria antigua. Un texto tan conocido como utilizado como fuente fue, de hecho, la *Odisea*, donde se describen estos híbridos y su mortal embrujo:

> "Llegarás primero a las sirenas, que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos pequeñuelos rodeándole, llenos de júbilo, cuando torna a sus hogares; sino que **le hechizan las sirenas con el sonoro de su canto, sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor un enorme montón de huesos de hombres putrefactos** cuya piel se va consumiendo" (*Odisea*, 12, 39-46).[60]

La maga Circe advierte así a Ulises del peligro que suponen estos seres y su maléfico encanto. Este encantamiento fatal será el elemento que gravitará sobre el símbolo de la sirena, de una manera ineludible, a lo largo de toda la Edad Media. Esta característica será precisamente la que haga que los bestiarios, donde también aparecen tratadas, las conviertan en símbolos de la tentación demoníaca, recurriendo muchas veces al arriba citado pasaje de la *Odisea*[61]:

> *Phisiologus describit:* ***Usque ad umbilicum figuram hominis habent, extrema vero pars usque ad pedes volatilis habet figuram;*** *et musicum quoddam ac dulcisomum melodie cantum canunt ita ut per suavitatem vocis auditus hominum a longe navigantium mulceant et ad se trabant, ac nimia suavitate modulationis prolixe aures ac sensus eorum delinientes in sompnum vertant. Tunc deinde, cum viderint eos gravissimo sompno sopitos, invadunt eos et dilaniant carnes eorum, ac sic persuavis voces soni ignaros et insipientes homines decipiunt et mortificant sibi.*
>
> *Sic et illi qui deliciis huius seculi et pompis et theatralibus voluptatibus delectantur, tragediis ac comediis dissoluti velut grave sompno sopiti, adversariorum preda efficiuntur* (FL, XII)[62].
>
> "El Fisiólogo las describe así: **Hasta el ombligo tienen forma humana. La parte inferior hasta los pies tiene forma de volátil**. Y cantan canciones melodiosas y de tan dulce sonido, que con la suavidad de su voz acarician el oído de los marinos lejanos y los atraen hacia ellas y los hacen dormir, fascinando sus oídos y sus sentidos con la extraordinaria suavidad de su melodía.
>
> Es entonces, cuando se ven así sumidos en un sueño profundo, que los atacan y devoran su carne. Y así los cantos de sonido suavísimo engañan a los hombres inexpertos e incautos y los matan.
>
> **Así sucede también a aquellos que se deleitan en los placeres y en los lujos de este mundo y en el divertimento del teatro, de las tragedias y las comedias, que, adormecidos en un sueño pesado, acaban siendo presa de sus adversarios**"[63].

Nótese que en este texto todavía se están describiendo como mujeres-pájaro, cuando en realidad la Edad Media es la creadora de la tipología de la sirena-pez, forma que, por lógica, parecía más adecuada al ambiente marino en el que se desenvolvían. Las sirenas aparecen por primera vez como tales en *Liber Monstrorum* (ss. IX-X)[64]:

[60] Traducción de Luis Alberto DE CUENCA, Madrid, Akal, 1987,192.

[61] MATEO GÓMEZ, Isabel y QUIÑONES COSTA, Ana, "Arpía o sirena, una interrogante en la iconografía románica", *Fragmentos*, 10 (1984), 40.

[62] *FL*, 32.

[63] Traducción del autor.

[64] M. VIELLARD-TROIEKOUROFF, "Sirènes-poissons carolingiennes", *Cahiers Archeologiques*, 19 (1969), 66.

Sirenae sunt marinae puellae, quae navigantes pulcherrima forma et cantu dicipiuntur dulcitudinis. Et a capite usque ad umbilicum sunt corpore virginali et humano generi simillimae, ***scamosas tantum piscium caudas habent,*** *quibus in gurgite semper latent...*" (*LM*, I-6)[65].

"Las sirenas son jóvenes mujeres marinas, que engañan a los navegantes por la belleza de su forma y por el canto de la dulzura. De la cabeza al ombligo, tienen cuerpo de mujer y parecido al género humano, sin embargo, **tienen cola de pez cubierta de escamas** con las que siempre se mantienen escondidas en las aguas del mar"[66].

Dentro de los programa figurativos que se pueden reconocer en los capiteles de la Catedral se recurrirá también a citas de la historia pagana o leyendas antiguas que, convenientemente adaptadas a un discurso cristiano, eran también recomendadas para su inclusión en los sermones[67]. Una de las historias favoritas del occidente cristiano será la de Alejandro Magno[68], que en Santiago aparece en uno de sus pasajes más conocidos: la ascensión al cielo. Los comentaristas bíblicos, partiendo de notas históricas de Orosio complementadas con materiales legendarios tomados de autores como Julio Valerio, crearán para la Edad Media una imagen totalmente negativa del rey macedonio[69]. Se convierte así en un modelo de soberbia y orgullo desmedido que encontrará espacio repetidamente en programas figurativos, siempre dentro de ambientes sacros[70].

No menos importantes son otros elementos que proceden de la experiencia personal de ascetas y pensadores cristianos, y que se introducen tanto en sermones como en programas figurativos como los de Santiago. Son, muchas veces, visiones de monjes y ascetas en las que se expresaban sus temores ante el acecho del Diablo, y otras veces, recursos literarios utilizados para una mejor comprensión del contenido[71].

Esta visionaria imaginación monástica está cargada de descripciones alucinantes del infierno como las contenidas, por ejemplo, en la conocida Visión de San Pablo (s. IV) en la que el autor narra como el arcángel que le guía le muestra como a la entrada misma del infierno había árboles de fuego de la que estaban colgados los pecadores:

Vidit vero Paulus ante portas inferni arbores ígneas et peccatores cruciatos et suspensos in eis. Alii pendebant pedibus, alii manibus, alii linguis, alii capillis, alii auribus, alii brachiis (Visio Sancti Pauli, 2)[72].

"Y allí ante las puertas del Infierno Pablo verdaderamente vio árboles ardientes y suspendidos de ellos a los pecadores torturados. Unos pendían de los pies, otros de las manos, otros de las lenguas, otros de los cabellos, otros de las orejas y otros de los brazos"[73].

[65] *LM*, 42.

[66] Traducción de Fátima Díez Platas.

[67] Es el tipo de *exemplum* denominado "legendario" en el que se incluyen tanto las leyendas nacidas alrededor de personajes históricos del pasado, como Alejandro Magno, como las extraídas de la literatura contemporánea, *chansons de geste*, o de las tradiciones populares, *vid.*: C. Bremond, J. Le Goff y J-C. Shmitt, *L'exemplum*, Turnhout, 1982, 40.

[68] R. Baxter, *Bestiaries and their users in the middle ages*, Gloucestershire, 1998, 190-191.

[69] Un buen ejemplo de ello es la *Disciplina Clericalis*, obra moral de principios del siglo XII en la que Pedro Alfonso utiliza uno de los pasajes de la historia de Alejandro (Ejemplo 33) como *exemplum* edificante para la formación del clero: Pedro Alfonso, *Disciplina Clericalis*, introducción y notas de María Jesús Lacarra; traducción española de Esperanza Ducay, Zaragoza, Guara, 1980, 148.

[70] Ch. Frugoni, *La fortuna di Alessandro Magno dall'antiquità al Medioevo*, Florencia, 1978, 21-23.

[71] E. Mâle, *L'art religieux*, 367-375 ; J. Leclercq-Marx, "Monstruos en la escritura", 18-20.

[72] *Visio Sancti Pauli Apostoli*, MPL, vol. 94, col. 501. La *Visio Sancti Pauli* existía ya en al menos dos redacciones griegas en el siglo IV. Fue traducida a lo largo de la Edad Media no sólo al latín sino a varias lenguas vernáculas conservándose incluso ejemplos tardíos con miniaturas, *vid.*: P. Meyer, "La descente de Saint Paul en Enfer, poème français composé en Angleterre", *Romania*, 24 (1895), 357-375.

[73] Traducción de Fátima Díez Platas.

Este tipo de relatos fueron utilizados por la literatura homilética para crear *exempla* tan impactantes como el del avaro llevado al infierno por los diablos o el de la mujer lujuriosa torturada por serpientes y sapos ambos presentes en el repertorio figurativo de los capiteles de la Catedral. Así es descrita por Honorio de Autun en su *Speculum ecclesiae* hacia 1121:

> *Quae ad laevam prospexit vallem profundissimam omni horrore plenissimam, in qua erat fornax succensa, emittens tetri ae putridi fumi volumina.* ***In hac erat mater ejus usque ad collum dimersa, et ignei serpentes eam circumplexi suxerunt ejus praecordia****. Tetri spiritus superastabant, et eam cum furcis ferreis in flammae vorticem trudebant. (...)* ***pro ludo duxi fornicationes et adulteria****. Nunc, pro his invenerunt me tormenta ineffabilia (Speculum ecclesiae, 9, Ad agrícolas)*[74].
>
> "Esta mira hacia el profundísimo valle izquierdo, lleno de todo tipo de horrores, en el que había un horno encendido que despedía volutas de humo negro y pútrido. **Dentro estaba inmersa hasta el cuello su madre rodeada por unas serpientes de fuego que le succionaban los pechos**. Encima había unos espíritus negros que la empujaban hacia el vórtice de la llama con horcas de hierro (...) **Como juego cometí fornicaciones y adulterios**. Y ahora, por eso, he encontrado tormentos indescriptibles".[75]

A su vez, estos *exempla* generaron en las artes figurativas imágenes "directas" del infierno en las que animales tan temidos para el hombre del Medievo como híbridos monstruosos, serpientes o sapos, lejos de ser sujetos pasivos, advierten al espectador de sus capacidades punitivas. Así aparecerán en imágenes esculpidas en las que atormentan unas veces a un avaricioso, otras a un mentiroso y por supuesto a la mujer lujuriosa que será una de las imágenes preferidas a la hora de transmitir la idea de la castidad a auditorios de tipo religioso como el que nos ocupa.

Otra de las fuentes de las que las homilías medievales solían tomar sus *exempla* y que también son una de las bases textuales para el estudio de nuestro bestiario son los "monumentos literarios sagrados"[76], concretamente las vidas de santos propuestos como ejemplos de conducta a seguir por el hombre religioso. En estos relatos hagiográficos, uno de los *topoi* recurrentes son los animales salvajes del bosque presentes como una realidad angustiante de las que el santo se tiene que defender[77]. En los *Liber Dialogorum* de Gregorio Magno (540-604)[78] el Maligno intenta aterrorizar a Dacio, obispo de Milán imitando la forma y el sonido de diversos animales:

> *Itaque intempestae noctis silentio, cum uir Dei quiesceret,* ***antiquus hostis inmensis uocibus magnisque clamoribus coepi imitari rugitus leonum, balatus pecorum, ruditus asinorum, sibilos serpentium, porcorum stridores et soricum****.*
>
> *Cum repente Datius, tot bestiarum uocibus excitatus, surrexit uehementer iratus et contra antiquum hostem magnis coepit uocibus clamare, dicens: "Bene tibi contigit, miser. Tu ille qui dixisti: Ponam sedem meam ad aquilonem et ero similis altissimo, ecce per superbiam*

[74] Honorio de Autun, *Speculum Ecclesiae*, 9 (Ad Agricolas). MPL, vol. 172, col. 867, A-B.

[75] Traducción de Fátima Díez Platas

[76] Según la clasificación de fuentes de J. Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*, Ginebra, 1973. Para una clasificación de los *exempla* medievales ver también C. Bremond, J. Le Goff y J-C. Shmitt, *L'exemplum*, 39-63.

[77] P. Bologni, "Les animaux dans l'hagiographie monastique", en Jacques Berlioz, y Marie Anne Polo de Beaulieu, (eds.), *L'animal exemplaire au Moyen Âge, v-xv siècles*, Rennes, 1999,68.

[78] El, *De Vita et Miraculis Patrum Italicorum et de aeternitate animarum* es conocido comúnmente con el nombre abreviado de *Libro de Los Diálogos* y narra la vida y milagros de varios santos italianos del siglo IV. Es una obra que, aunque no se nombra su autor, se podría identificar con un *Liber Dialogorum* que aparece en el catálogo de la biblioteca arzobispal de Santiago de 1236 del que nos ocuparemos más abajo: *37. ítem, in eodem uolumine, regula sancti Benedicti et regula sancti Augustini et liber Dialogorum;* A. García García, y I. Vázquez Janeiro, "La biblioteca del Arzobispo de Santiago de Compostela, Bernardo II († 1240), *Antonianum*, 61 (1986), 563.

tuam porcis et soricibus similis factus es, et qui imitari Deum indigne uoluisti, ecce, ut dignus es, bestias imitaris (*Liber Dialogorum, III, 4,2*)[79].

"Y así, en el silencio de la medianoche, como el varón de Dios estuviera descansando, en alta voz y con gran griterío **el antiguo enemigo empezó a imitar el rugido de los leones, el balar de las ovejas, el rebuzno de los asnos, los silbidos de las serpientes y los sonidos de los cerdos y los ratones**.

Cuando de repente Dacio, completamente excitado, alterado por las voces de las bestias, se levantó vehementemente airado y comenzó a dar grandes voces a gritar en alta voz contra el antiguo enemigo diciendo: "Miserable, bien has acabado. Tú que dijiste: "Pondré mi asiento junto al Aquilón y seré igual al Altísimo", he aquí que por tu soberbia eres igual a los cerdos y los ratones, tú que quisiste imitar indignamente a Dios, de lo que eres digno es de imitar a las bestias"[80].

Estas apariciones diabólicas en forma de animales y las visiones infernales de los textos de inspiración monástica, serán utilizadas constantemente por la literatura homilética. De hecho, el llamado "diablo panzooico", un término acuñado por P. Bologni para referirse a las apariciones de éste bajo diferentes formas animales, es un *topos* bastante corriente en la hagiografía, particularmente en la monástica, sobre todo por la influencia de obras como la citada de Gregorio Magno o la *Vita Patrum* de Gregorio de Tours[81]. De hecho, estas apariciones de los diablos bien en el contexto externo del bosque como en el interno de la clausura monacal no son otra cosa que un símbolo de las tentaciones y los peligros para la vida religiosa.

Este tipo de textos tomados de la literatura hagiográfica generarán también representaciones plásticas infernales que podríamos denominar de tipo "alegórico" materializadas a lo largo de numerosos capiteles de la Catedral, por medio del tema de las bestias salvajes que se retuercen sobre sí mismas al estar atrapadas en una maraña de lianas vegetales.

Vemos, por tanto, como existe una gran interrelación entre bestiario, fábulas antiguas, mitología clásica, temas de la historia pagana, literatura visionaria y hagiografía, debido a que, como veremos, eran materiales que solían compartir espacio en las bibliotecas medievales ya que eran frecuentemente utilizados por estudiosos y predicadores para la composición de sermones y obras moralizantes. En conclusión, no sólo los bestiarios sino también todo este tipo de materiales enumerados se conforman con las bases textuales para la figuración de los capiteles de la Catedral siempre en función de programas iconográficos que no sirven, únicamente, al *decorum* de la iglesia, sino que tienen otros fines que analizaremos a continuación.

MEDIO Y FUNCIÓN: SERMONES, BESTIARIOS Y ESCULTURA MONUMENTAL COMO ENSEÑANZA, ADMONICIÓN Y CONDENA

Chi commence li libres c'on apele Bestiaire, et por ce est il apelés ensi qu'il parole ***des natures des vestes****, car totes les creatures que Dex cria en terre cria il por home et por prendre* ***essample*** *[de creance] et de foi en eles* (Pierre de Beauvais, *Le Bestiaire*, Chi commenche li libres des natures des vestes, 1-4)[82]

"Aquí comienza el libro denominado bestiario, así llamado porque trata **de la naturaleza**

[79] Edición, texto crítico y notas de Adalbert de Vogüé y traducción francesa por Paul Antin, Grégoire le Grand, *Dialogues*, vol. II, París, Les Éditions du Cerf, 1979, 270-273.

[80] Traducción de Fátima Díez Platas.

[81] A este respecto *vid.*, P. Bologni, "Il santo e gli animali nell'alto medioevo", *Settimane di Studio sull'alto medioevo di Spoleto*,31 (1985), 935-993 y P. Bologni, "Les animaux", 70.

[82] *PB*, 141.

de las bestias. Es decir, del conjunto de las criaturas que Dios colocó sobre la tierra. Dios los creó para el hombre, a fin de que este tomase de ellos **los ejemplos** de creencias religiosas y de fe"[83].

Así comienza el Bestiario que Pierre de Beauvais redactó hacia 1200-1218, explicando su contenido —describir la *natura* del animal, es decir, las características físicas y los aspectos de su comportamiento— y, sobre todo, su función: extraer ejemplos para la enseñanza religiosa y moral[84].

Hemos visto ya como la propia literatura homilética, desde la tardoantigüedad, había recomendado el uso de *exempla* extraídos de las más diversas procedencias como un modo de captar la atención en los sermones y de transmitir a la audiencia contenidos de alcance moral. Autores cristianos, como San Agustín (354-430) o San Ambrosio (+397), completarán sus sermones con argumentos extraídos de la mitología clásica, de la historia profana y de la vida de los animales, incluyendo curiosas fábulas extraídas de Plinio, Hipólito, Orígenes...[85] Esta tradición, no sólo continuada, sino acrecentada todavía más en la Edad Media, será la que haga que los autores cristianos incluyan en sus sermones materiales profanos convenientemente moralizados. Estos autores recomiendan, sobre todo, el uso de temas de la vida de los animales, de fábulas, de elementos de la mitología e historia antiguas, pasajes de la experiencia personal tanto del autor como de ascetas y pensadores cristianos, e incluso pasajes tomados de las vidas de los santos y mártires.

Como ya tuvimos ocasión de comprobar, una de las fuentes literarias de las que echan mano estos autores y que, en ocasiones, también sirvieron como inspiración para imágenes incluidas en complejos programas escultóricos y pictóricos son los bestiarios donde se proponían a través del ejemplo de los animales modelos de conducta y se criticaban los vicios que perjudicaban la vida religiosa.

Entre las listas de vicios que se condenan a través de su narración hay una alta proporción de naturaleza sexual. Estas continuas advertencias sobre los peligros de la lujuria hacen sospechar que es muy probable que los bestiarios hubiesen sido concebidos, principalmente, para su uso en comunidades de hombres religiosos[86]. R. Baxter ha demostrado a través del ejemplo de Inglaterra, donde se conserva un inusitado número de bestiarios, que la inmensa mayoría de ellos se localizaban originariamente en casas religiosas masculinas, sobre todo monasterios benedictinos y canónicas agustinianas[87]. A través del estudio de los catálogos de las bibliotecas de este tipo de centros religiosos el autor llegó además a otras conclusiones de gran interés para el tema que nos ocupa: Por un lado que, en las bibliotecas de estas comunidades, los bestiarios solían aparecer situados entre obras como penitenciales, colecciones de sermones o tratados sobre el vicio y la virtud; y por otro, que, cuando están en volúmenes facticios, aparecen encuadernados, en la mayoría de los casos, con el mismo tipo de temas: tratados sobre vicios y virtudes, sermones, vidas de santos, vidas ejemplares, y relatos de maravillas y visiones. Su asociación estadística con este tipo de materiales es exactamente la que se esperaría de su uso como fuente para *exempla* que ilustrasen enseñanzas catequéticas o sermones[88].

[83] Traducción del autor

[84] G. Bianciotto, *Bestiaires du Moyen Age*, Paris, 1980, 16, 21; M. Durliat, "Le monde animal et ses représentations iconographiques du XIème au XVème siècle", *Le monde animal et ses représentations au moyen-âge (XIème-XVème siècles)*, Toulouse, 1985, 74.

[85] J. Th. Welter, *L'exemplum*, 23-24.

[86] R. Baxter, "Learning from Nature: lessons in "Virtue and Vice in the Physiologus and Bestiaries", *Virtue & Vice, the personifications in the Index of Christian Art*, Princeton, 2000, 29-41.

[87] *Ibidem*, 36.

[88] Las estadísticas presentadas por el autor a este respecto son muy reveladoras: Un 30% aparecen asociados con tratados de virtudes y vicios y penitenciarios, un 27% con sermones, un 27% con vidas de santos y un 13% con milagros, maravillas y visiones sobrenaturales, R. Baxter, *Bestiaries and their users*, 189.

Estos datos son de suma importancia para el caso de la Catedral de Santiago ya que nos ilustran no sólo sobre el posible uso que de los bestiarios se pudo haber hecho en la elaboración de discursos catequéticos y literatura homilética en el seno de la importantísima escuela episcopal compostelana[89], sino también sobre el uso del bestiario en la escultura de este momento. No podemos olvidar que entre las audiencias que tendrían tanto estos textos moralizantes como los programas iconográficos generados por las artes figurativas en el contexto de la Catedral de Santiago se encuentran, como en el caso inglés, monjes benedictinos y canónigos de la regla de San Agustín.

LOS LIMITES. LA CUESTIÓN DE LOS BESTIARIOS EN LA COMPOSTELA DE LOS SIGLOS XI Y XII

Desgraciadamente para el caso compostelano tenemos poca información acerca de la composición de la biblioteca episcopal y ninguna sobre la existencia o no de bestiarios. Su presencia en la biblioteca catedralicia se puede rastrear solamente a partir de las huellas que han dejado tanto en la utilización de figuración teriomórfica en imágenes esculpidas como en la literatura de carácter religioso que ha llegado hasta nosotros. De hecho, en el *Liber Sancti Iacobi*, concretamente en el primero de los cinco libros que lo componen dedicado a la liturgia propia de Santiago[90] y donde se concentran un gran número de sermones, encontramos varios pasajes en los que los animales y sus características vitales son utilizados como ejemplos moralizantes. Veámos este fragmento del *Vigilie noctis sacralissime* compuesto para el 24 de julio, víspera de la fiesta del martirio de Santiago:

> ***Ebur cum sit castum animal**, coitum nisi semel non facit, genua ad terram curvare nequit, pellem et ossa candida gerit, et pilum habet rubicundum dum senescit. Rubicundiores ergo ebore antiquo, per effusionem scilicet sanguinis, apostolis fuere, dum corpora sua diversis martiriorum generibus in fine pro Christo dedere. "Laverunt enim" inquit Iohannes, "stolas suas" (Apoc. 7,14), id est corpora sua, per sanguinis effusionem, et candidas eas fecerunt in sanguine verissimi agni innocentis per fidei candorem. **Ebur, id est elephans, castum animal esse, et genua ad terram curvare non posse dicitur,** quia apostoli casti per continenciam fuisse dicuntur, et ad terrena negocia nullo nomo post conversionem flecti perhibentur. Pellem et ossa elephans gerit candida, quia apostoli interius per fidei confessionem et exterius per operationem bonam candidi facti sunt* (*LSI*, I, 2)[91].

> "El elefante, que es un **animal casto**, no realiza el coito más de una vez, no pude doblar las rodillas hasta la tierra, tiene la piel y los huesos blancos, y rojizo el pelo cuando envejece. Pero más rubicundos que un viejo elefante fueron los apóstoles por haber derramado su sangre, cómo se sabe, cuando al fin entregaron sus cuerpos a diversas especies de martirios por Cristo. "Porque lavaron sus túnicas" (Apoc. 7,14), dice San Juan, o sea sus cuerpos, derramando su sangre y las hicieron resplandecer en la sangre del verdadero Cordero con la esplendente blancura de la fe. **El Elefante se dice que es un animal casto** y que **no puede doblar las rodillas** hasta la tierra, cómo también se dice que los apóstoles fueron castos por su continencia y de ningún modo se inclinaron a los negocios terrenos después de su conversión. Tiene el elefante la piel y los huesos blancos, como los apóstoles se blanquearon

[89] M. C. Díaz y Díaz, "Problemas de la cultura en los siglos XI-XII. La escuela episcopal de Santiago", *Compostellanum*, 16, 1-4 (1971), 187-200 y del mismo autor, "La Escuela Episcopal de Santiago en los siglos XI-XIII", *Liceo franciscano*, 82-84 (1975), 183-188.

[90] M. C. Díaz y Díaz, "El texto y la tradición textual del Calixtino", en Lucia Gai (ed.) *Atti del Convegno Internazionale di Studi Pistoia e il Camino de Santiago: una dimensione europea nella Toscana medioevale: Pistoia, 28-29-30 settembro 1984*, Nápoles-Perugia, 1984, 23-55; reed. en Manuela Domínguez (ed.), *De Santiago y de los Caminos de Santiago*, Santiago de Compostela, 1997, 113-138, espec. 116-117.

[91] *LSI*, 21.

interiormente por la confesión de la fe y exteriormente por su buen obrar. De ellos dice nuevamente el Señor por el profeta: "¡qué hermosos los pies de los que traen la buena nueva de la paz, de los que anuncian el bien"[92].

Este sermón dirigido al clero de Santiago propone, siguiendo las exigencias de la Reforma Gregoriana, el modelo de los apóstoles para el comportamiento de los eclesiásticos. El autor alaba las virtudes de los apóstoles —castidad, pureza y espiritualidad— utilizando el ejemplo del elefante cuyas características toma claramente de un bestiario, concretamente del *Physiologus*, donde el elefante también era tratado como símbolo de la castidad e imagen de Cristo[93]. A la luz de este y otros ejemplos[94] parece claro que, aunque no tengamos constancia documental, en Santiago tuvo que existir una copia del *Physiologus* o de algún bestiario, obras, como vimos, muy comunes en cualquier biblioteca medieval, que hubiese servido de inspiración tanto a este tipo de producción literaria como a los mentores de los programas iconográficos de la catedral románica. Incluso sería plausible afirmar que hubiese llegado a la biblioteca catedralicia algún ejemplar de los lujosos bestiarios ingleses sobre todo si tenemos en cuenta las históricas relaciones entre el reino anglonormando y el de Galicia, por cierto, sólo separados por unos cuantos días de travesía marítima.

Como veremos, las relaciones políticas e incluso artísticas con este ambiente parecen probadas en el siglo XI durante la primera campaña constructiva[95]. Estas relaciones, nunca perdidas, se renuevan en la segunda mitad del siglo XII durante el reinado de Enrique II Plantagenet (1154-1189) en Inglaterra. Durante su reinado, la influencia inglesa se extiende incluso fuera de sus territorios a través de alianzas políticas y enlaces matrimoniales como el de su hermana con Alfonso VIII de Castilla (1158-1214). En este sentido, G. Zarnecki destacó la visita a Santiago de Compostela en 1152 del obispo de Winchester, Enrique de Blois, gran patrono de las artes, a su regreso de Roma donde, por cierto, había adquirido esculturas antiguas para su palacio[96]. El autor incluso llegó a proponer que el obispo hubiese adquirido en Compostela objetos de arte entre los que se encontraría un relieve ebúrneo con la representación de la adoración de los Reyes Magos que se conserva hoy en el Victoria and Albert Museum y en la que, por cierto, se representa a los reyes como peregrinos (figura 4). La peregrinación a Santiago es, precisamente, otro de los nexos de contacto con Inglaterra ya que para los ingleses el viaje por mar relativamente rápido su camino a un santuario de reconocido prestigio como era el compostelano sin tener que pasar por los peligrosos caminos franceses[97]. Durante el XII son conocidos los casos de Richard Maulever natural de Yorkshire que peregrinó entre 1100 y 1104, Angost de la Haye (1094-1123) y la hija

[92] *LSIes*, 28.

[93] *Fisiólogo griego*, XX, *El Fisiólogo, bestiario medieval*, edición de N. Guglielmi, 61-64; V. M. Berardi, "*Multi clerici sunt amatores seculi.* Malcostume ecclesiastico e richiamo al vigore nei veementi sermoni del Codice Callistino", *Compostella*, 30 (2009), 25-33, espec. 27-28.

[94] Los apóstoles son comparados también con las palomas y descritos como "prudentes como serpientes, sencillos como palomas, tiernos corderillos…," en *LSIes*, I, 2, 28 y 30; los malos clérigos en cambio son comparados con el feroz oso que mata al cordero: *LSIes*, I, 2, 40.

[95] A este propósito ver: M. A. Castiñeiras González, "*Didacus Gelmirius*, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán—Santiago de Compostela, 2010, 37-38.

[96] G. Zarnecki, "English art around 1180", *Simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo"*, Santiago de Compostela, 1991, 299.

[97] R. Stalley, "Pèlerinage maritime a Saint-Jacques", *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen*, Gante, 1985, 123; B. Tate, "A vía marítima dende al Illas Británicas a Compostela durante a Idade Media", *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, 1995, 680-684 y para el caso de los países escandinavos: V. Almazán, "Las vías marítimas de peregrinación a Santiago de Compostela de los países escnadinavos", *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, 1995, 18-27.

Figura 4
Victoria and Albert Museum (Londres). Relieve ebúrneo con la representación de la adoración de los Reyes Magos (1120-1150)
Foto Victoria and Albert Museum

de Enrique I de Inglaterra (1110-1135) y nieta de Guillermo el Conquistador encabezando una lista de personajes de la nobleza inglesa como los condes de Worcester, Derby, Chester y Salisbury[98]. Durante el arzobispado de Diego Gelmírez, la *Historia Compostelana* recoge la noticia de unos salteadores que atacaron a unos mercaderes ingleses "que habían llegado en barco al puerto del apóstol Santiago —es decir Padrón— en el camino que conduce a los viajeros de Padrón a Compostela" y que por la intercesión del arzobispo fueron resarcidos de tal afrenta[99]. En 1147 y 1189, respectivamente, llegan a las costas gallegas dos escuadras de cruzados que, como peregrinos que eran, hacen escala en los puertos de A Coruña y Noia con el objeto de reorganizar sus tropas y visitar la tumba del Apóstol[100]. Entre esta nómina de comerciantes, nobles y soldadesca destaca, sin duda, la peregrinación del mismísimo arzobispo de Canterbury Tomas Becket (1118-1170) en el año 1167 pocos años antes de su muerte en manos de varios cortesanos del rey Enrique II Plantagenet[101].

Son datos, es cierto, que de ninguna manera verifican la existencia de algún bestiario en la biblioteca compostelana. Sin embargo, esta

[98] D. Lomax, "Los peregrinos ingleses a Santiago" en Paolo Caucci (ed.), *Santiago, la Europa del Peregrinaje*, Barcelona, 1993, 374-375; B. Tate, "Las peregrinaciones marítimas medievales desde las islas británicas a Compostela", *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, 161-79 espec. 163-164; E. Ferreira Priegue, "La ruta ineludible: las peregrinaciones colectivas desde las islas británicas en los siglos XIV y XV", *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, 1995, 280.

[99] *HCes*, III, 18, 521.

[100] F. Alonso Romero, "Las embarcaciones de la segunda Cruzada y su ruta atlántica desde Dartmouth hasta Galicia en el año 1147", *Actas del II Congreso de Estudios Jacobeos. Rutas atlánticas de peregrinación a Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1995, 35-78; V. Nodar Fernández, "De apóstol a peregrino: la iconografía de Santiago en el Camino Inglés a Compostela", *Abrente*, 35-36-37 (2003-2004-2005), 103-115.

[101] F. Singul Lorenzo, "Peregrinos ingleses a Santiago. A ruta marítima", *Ate o confín do mundo: diálogos entre Santiago e o mar*, Vigo, 2004, 143-144.

limitación se compensa con las importantes noticias que conservamos acerca de algunas de las obras de literatura homilética que circulaban en la sede, antes de 1236, año en el que se redacta un catálogo de la biblioteca del arzobispo Bernardo II (1224-1237)[102] del que se desprende que algunas llevaban mucho tiempo en la sede. En él se recogen hasta un total de 19 volúmenes —un 20% del total— entre colecciones de sermones, glosas y apostillas a textos sacros entre los que habría que destacar las *Homiliae in Evangelia* de Gregorio Magno —*36. Item Omelie eiusdem Gregorii in Euangelia, et sunt X omnes, in uno uolumine*—, conocidas en Santiago al menos desde el siglo anterior ya que al menos tres de ellas fueron copiadas en el libro I del *Liber Sancti Iacobi*; y un *liber uetus Omeliarum de littera galleca,* que demuestra el temprano interés del clero catedralicio —el libro es considerado como antiguo: *uetus*— por la predicación en lengua vulgar —*81-82. Item pars Officialis et quídam liber uetus Omeliarum de littera galleca, qui fuerunt et sunt pro terciis obligati*—.

En esta misma sección del catálogo de la biblioteca en el que se concentran los ejemplares de literatura homilética, encontramos también un considerable número de obras dedicadas a vidas de santos y mártires, —*37. item, in eodem uolumine, regula sancti Benedicti et regula sancti Augustini et liber Dialogorum; 40. Item pars de Vitis patrum, in uno uolumine; 59. Item Martirologium, secundum quem auctorem sit nescimus*— algunas de los cuales se encontraban oportunamente encuadernados en un mismo volumen junto con colecciones de homilías —*51-52. Item duo uolumina de Omeliis super Euangelia in quibus continentur Vite et passiones sanctorum; 89-90. Item duo libri de passionibus et omeliis per tocius anni circulum, qui fuerunt archiepiscopi domni P. Muñoz*—. Esta asociación, que, como vimos, sigue la tónica de muchas bibliotecas medievales confirma también el hecho de que también eran materiales utilizados para la confección de sermones u obras literarias de carácter moralizante.

Todos estos datos, aunque fragmentarios, nos ofrecen un panorama de la importancia dada por el clero catedralicio a la predicación a todos los niveles y ayudan a entender la trasposición de muchos de sus esquemas a los programas figurativos monumentales. Siendo monjes, canónigos y peregrinos, muchas veces con motivaciones penitenciales en su viaje, los receptores de los programas iconográficos de la catedral, y teniendo en cuenta que en este ambiente la práctica de la predicación debería ser más fecunda que en cualquier otro[103], se entiende el tono homilético que adquiere en muchos casos el discurso figurativo de los capiteles y la gran importancia que en éstos se da a la figuración teriomórfica y monstruosa, a los temas antiguos, a las fábulas e incluso a algunos elementos que parecen tomados de visiones y narraciones hagiográficas.

[102] El catálogo, conservado en la Bibliothèque municipale de Marsella, fue publicado y estudiado por A. García García, y I. Vázquez Janeiro, "La biblioteca del Arzobispo", 540-568. De este estudio se tomaron las citas que reproducimos a continuación en el texto.

[103] F. Rico, *Predicación y literatura en la España Medieval*, Cádiz, 1977, 6-7.

EL ESPACIO: UNA ARQUITECTURA "HABITADA" POR ANIMALES. TOPOGRAFÍA MONUMENTAL. LA ARQUITECTURA Y SU DECORACIÓN

Con el fin de contextualizar la escultura teriomórifica presente en los capiteles del interior de la catedral se tratarán en esta sección las circunstancias históricas que envolvieron la construcción del edificio románico desde sus inicios.

Siguiendo el orden de la construcción desde la cabecera hasta la fachada occidental se estudiará la evolución de la fábrica y su datación. Para organizar de algún modo el análisis se ha optado por dividir el texto atendiendo a las diferentes partes del edificio: cabecera, transepto, nave y cripta occidental, aunque estas no se correspondiesen exactamente con las sucesivas fases constructivas.

Los capiteles se situarán en el espacio viendo su posible relación con la topografía sagrada del templo y la función que cumplían los espacios que decoran y sus posibles audiencias (planos 2, 4 y 6).

La identificación de las diferentes maestranzas que intervienen en cada una de las fases constructivas clasificando los capiteles incluso en ocasiones por maestros es otra de las aportaciones de esta sección ya que, como veremos, ayudan a concretar la evolución de la construcción (planos 3 y 5).

LA CABECERA

Las obras de la la nueva basílica de Santiago se iniciaron, como suele ser habitual en las iglesias medievales, por la cabecera, cuya construcción, debido a las complicadas circunstancias históricas que sufrió la sede en esos años, se realizó a caballo entre dos campañas constructivas con dos maestros diferentes: Bernardo que hizo el plano de la catedral románica y comenzó las obras y Esteban que las continúa tras la desaparición del anterior aportando modificaciones en su configuración. En la escultura de los capiteles se manifestarán la progenie de los modelos que utiliza el obrador que proceden principalmente del macizo central francés en un primer momento y del ambiente clasiquizante de Toulouse-Jaca en un segundo.

LOS INICIOS DE LA NUEVA BASÍLICA DEL APÓSTOL

En enero del año 1075, la corte del rey Alfonso VI se traslada a Compostela con ocasión de la celebración de un "Concilio Magno" en el que, entre otros temas, se discutiría el cambio de rito en la iglesia galaica[104]. La corte

[104] F. López Alsina, "Fragmento izquierdo de la carta de coto concedida por Alfonso VI al monasterio de San Isidro de Montes, con ocasión de un "Concilio Magno" celebrado en Santiago", *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, 287; Una edición del documento que, según el autor, plantea algunos problemas de fiabilidad en: A. Gambra Gutierrez, *Alfonso VI. Cancillería, Curia e Imperio, León*, 1997, vol. II, doc. 25, 54-56.

permaneció en la ciudad al menos tres semanas[105]. Durante esta estancia el rey, consciente de la importancia que estaba adquiriendo el santuario donde se veneraban los restos de Santiago, habría ofrecido al patrimonio del Apóstol, una parte del botín recaudado en el año anterior por el pago de las parias de Granada[106]. Este sería el empuje definitivo que necesitaba el obispo Diego Peláez para poner en marcha el proyecto de una nueva basílica que, en primer lugar, fuese más acorde con las exigencias litúrgicas del nuevo rito romano, en segundo, que se adecuase más al creciente prestigio que estaba alcanzando el *Locus Sanctus* no sólo en el reino sino también en toda la Europa Occidental y, en tercer lugar, que fuese capaz de acoger dignamente al creciente número de peregrinos que llegaban *ad limina Sancti Iacobi*.

Las obras debieron de comenzar inmediatamente ya que su avance provocó[107], dos años después, un litigio con el vecino monasterio de Antealtares cuya comunidad se encargaba del culto apostólico[108] (figura 5). Este problema se solucionó con la firma de un documento de Concordia entre el obispo Diego Peláez y Fagildo, el abad de Antealtares, en ese año de 1077[109]. Aunque en los últimos años se ha discutido sobre la fiabilidad de este documento para el que J. M. Andrade propone una fecha en torno al 1090[110], la mayoría de los autores coinciden en afirmar que, a pesar de las dudas diplomáticas que plantea, sí hace referencia a un conflicto real entre el monasterio y la sede episcopal motivado, efectivamente, por la construcción de la nueva basílica[111]. A mi juicio, esto no invalida los jugosos datos que sobre el avance de los trabajos nos ha transmitido el documento y que son, a todas luces, fruto de un conocimiento directo del proyecto y de su desarrollo edilicio. De hecho, analizando pormenorizadamente su texto se pueden extraer interesantes conclusiones. En primer lugar, en el documento, el obispo Diego Peláez, deja claro que:

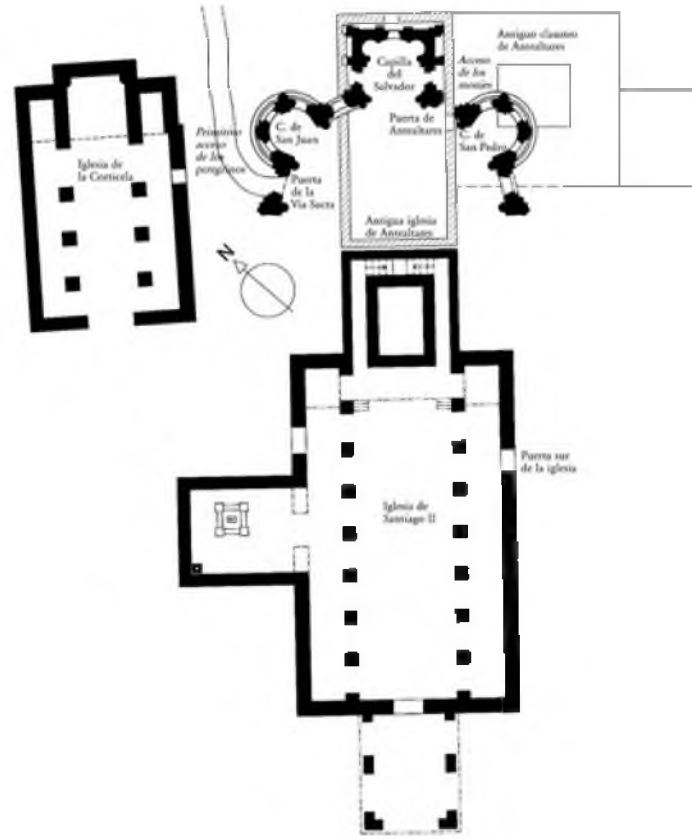


Figura 5
Plano del *Locus Sancti Iacobi* hacia 1075-1088
Dibujo del autor

[105] J. M. Andrade Cernadas, "El episcopado iriense del primer Diego: Contexto, fuentes y perfil biográfico", J. L. Senra (ed.), *Génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela: contexto, construcción y programa iconográfico*, Pontevedra—Santiago de Compostela, 2014, 20.

[106] B. F. Reilly, *El reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI, 1065-1109*, Toledo, 1989, 104.

[107] M. Gómez Moreno, *El arte románico*, 113.

[108] Esta tradición, recogida por el documento de la Concordia de Antealtares, encarga el culto al abad Ildefredo, el cual *magnae sanctitatis virum cum monachis custodiae apostoli deputatis, divino officio mancipatis, non minus quam duodecim constituit, qui supra corpus apostoli divina officia cantassent et missas assidue celebrassent*: L. Vázquez de Parga, J. M. Lacarra, y J. Uría Ríu, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, vol. I, Madrid, 1949, 32.

[109] Sobre el documento y su contenido ver: F. López Alsina, *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, 129 y, del mismo autor, "Concordia de Antealtares", *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, 259.

[110] J. M. Andrade Cernadas "La Concordia de Antealtares en su contexto histórico" en F. Javier Fernández Conde y Raquel Alonso Álvarez (eds.), *Los reyes de Asturias y los orígenes del culto a la tumba del Apóstol Santiago*, Gijón, 2017, 109-126, espec. 117; J. M. Andrade Cernadas, "El episcopado iriense", 22.

[111] A. Gambra Gutierrez, *Alfonso VI*, vol II, 1021-1022.

... vel secularibus altare Beati Petri Apostolorum prinncipios quod modo costrueretur infra Ecclesiam Beati Iacobi in sinistra parte ad exitum vestrae portae vestri Capituli quod prius fuerat in dextra parte locatum simul, ***et ipsam portam adegressum tam ipsius altaris, quam Ecclesiam, quam vos vestro precio in pariete eiusdem Ecclesiae sicut olim manserat hedificaturus esti****, tu super liberum eam possideatis,* ***et ex parte vestra claudatis, et aperiatis****, et edificatis Sancti Salvatoris et Sancti Johanis Altaribus nostro opere restituantur vovis, et Monasterio vestro perpetim habiturus*[112].

"que vos desde ahora para siempre jamás, tengais y poseais enteramente por derecho hereditario el altar de S. Pedro, Príncipe de los Apóstoles, con todas las derechuras eclesiásticas y seculares que le pertenecen, el cual, se construia en la misma Iglesia de Santiago á la parte izquierda á la salida de la puerta de vuestro Capítulo; y antes había estado colocado a la derecha; **y al mismo tiempo tengais la misma puerta para salida tanto del mismo altar, como de la Iglesia, cuya puerta habreis de edificar por cuenta vuestra en la pared de la misma Iglesia, segun había estado de antiguo para poseerla libremente, y cerrarla y abrirla por vuestra parte**. Y despues que se hayan construido de nuestra cuenta los altares de S. Salvador y S. Juan, se restituyan á vos y a vuestro monasterio para que los tengais perptuamente"[113].

De este fragmento se extrae primeramente que ya se estaba construyendo una capilla y altar dedicado a San Pedro "a la parte izquierda a la salida de la puerta de vuestro Capítulo"[114]. Y en estos términos se vuelve a insistir más adelante cuando se dice *Et tunc mandavit Rex quod Abbas et monasterium cunctis diebus obtineret altare beati Petri iure hereditario, quod in eadem ecclesia beati Iacobi* ***non in eodem loco ubi prius sterat, set in alio construebatur***. Se entiende entonces, siempre según la Concordia, que se traslada el altar de San Pedro, de la antigua iglesia monacal *ubi prius sterat*, hasta el nuevo emplazamiento donde se estaba ya trabajando (*construebatur*)[115]. Recordemos además que en este momento el monasterio estaba todavía bajo la advocación de San Pedro, por lo que no debe extrañar que la construcción hubiese comenzado precisamente por la capilla dedicada al santo titular, muy popular, por otro lado, en un ambiente benedictino como es este[116].

Segundo, que tanto esta capilla como la puerta adyacente le pertenecerían a la comunidad de Antealtares para realizar el culto, ya que su iglesia había sido derribada para poder dar comienzo a las obras. También más adelante se aprovecha para insistir en que el

[112] J. Carro García, "La escritura de concordia entre don Diego Peláez, obispo de Santiago, y San Fagildo, abad del monasterio de Antealtares", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 4 (1949), 116.

[113] J. M. Zepedano y Carnero, *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, Lugo, 1870, reed. Santiago de Compostela, 1999, 320-325.

[114] Si la Concordia dice que el altar de San Pedro estaba antes a la derecha y ahora está situado a la izquierda de la puerta del Capítulo del monasterio no es porque se haya hecho un cambio en las advocaciones con respecto a la iglesia prerrománica. En 1077, esta iglesia había desaparecido y sólo quedaba en pie el claustro y las dependencias del monasterio. Antes, si los monjes pasaban del claustro a la iglesia, el altar de San Pedro quedaba a mano derecha, es decir, en la parte sur de la iglesia. Ahora, en la nueva cabecera, debido a las mayores proporciones del proyecto, éste altar se sitúa más hacia occidente por lo que, si los monjes pasan del claustro al deambulatorio de la nueva basílica de Santiago, éste queda a mano izquierda.

[115] Este fragmento justifica, además, que los tres altares del Salvador, San Juan y San Pedro pertenecían a la iglesia de Antealtares y no a la de Santiago, como se había pretendido, cfr.: J. Freire Camaniel, "Los primeros documentos relativos a las iglesias de Antealtares y Santiago. Una lectura más". *Compostellanum*, 64 (1999), 354; S. Moralejo, basándose en este fragmento, proponía ya que en este momento se encontraban ya en curso las obras en esta capilla, aunque más adelante el mismo texto utilice el verbo *construeretur* para referirse a las mismas obras, cfr.: S. Moralejo Álvarez, "Notas", 224.

[116] Sobre la benedictinización del monasterio de Antealtares se han pronunciado, entre otros, J. Freire Camaniel, *El monacato gallego en la Alta Edad Media*, A Coruña 1988, 600-605; M. Lucas Álvarez, *San Paio de Antealtares, Soandres y Toques: tres monasterios medievales gallegos*, A Coruña, 2001, 27-28 y más recientemente, J. M. Andrade Cernadas, "La Concordia de Antealtares", 122, quien afirma que el propio texto de la Concordia aporta datos del benedectinismo del monasterio al tiempo de su redacción que el autor sitúa a finales del siglo xi.

Figura 6
Catedral de Santiago de Compostela. Vista de la girola con la capilla de San Pedro (derecha), la capilla del Salvador (izquierda) y, en medio, la antigua Puerta de Antealtares, hoy Puerta Santa

Foto del autor

nuevo espacio a construir pertenecería *iure hereditario* al abad y a la comunidad de Antealtares (figura 6).

En tercer lugar, que la construcción de dicha puerta debería ser costeada por la propia comunidad y que únicamente se podría abrir desde la parte del monasterio ("y cerrarla y abrirla por vuestra parte"). Y, por último, que mientras durasen las obras del hemiciclo de la girola, los monjes únicamente celebrarían el culto en la dicha capilla de San Pedro, reservándose el obispo los derechos sobre la Capilla del Salvador. Una vez finalizadas las obras serían restituidas a la comunidad a quien pertenecerían a partir de ese momento[117].

Es en este punto en el que hay que recordar la función de este espacio de la todavía basílica de Santiago en sus inicios[118], y que no era otro que el monacal ya que, en este momento, todavía no existía una comunidad de canónigos regulares, sino que el culto sobre la tumba apostólica era realizado por las diferentes comunidades del *locus*[119].

[117] F. López Alsina, "Implantación urbana de la catedral románica de Santiago de Compostela (1070-1150)", en Francisco Singul Lorenzo (ed.), *La meta del Camino de Santiago: la transformación de la Catedral a través de los tiempos*, Santiago de Compostela, 1995, 46; M. Lucas Álvarez, *San Paio de Antealtares*, 17.

[118] Recordemos que, en este último cuarto del siglo XI la sede episcopal se encontraba todavía en Iria y que la iglesia de Santiago no se convertirá *de iure* en catedral hasta el año 1095 en el que la sede es trasladada a Compostela según lo establecido en la bula *Ex decretorum synodialum* del papa Urbano II. A este propósito vid.: F. López Alsina, "Urbano II y el traslado de la sede episcopal de Iria a Compostela", en F. López Alsina (ed.) *El Papado, la Iglesia Leonesa y la Basílica de Santiago a finales del siglo XI. El traslado de la Sede Episcopal de Iria a Compostela en 1095*, Santiago de Compostela, 1999, 107-127.

[119] F. López Alsina, "El nacimiento de la población de Santiago en el siglo IX", en Giovanna Scalia (ed.) *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea, atti del Convegno Internazionale di Studi, Perugia 23-24-25 Settembre 1983*, Perugia, 1985, 30.

La nueva basílica planteada por Diego Peláez había obligado a destruir la iglesia de Antealtares, y si los monjes ceden este espacio es porque en este nuevo edificio el espacio de la girola construido sobre su solar se convertiría en su nueva iglesia, donde rendir un culto, más próximo aun si cabe, a los restos apostólicos[120]. De hecho las advocaciones de las nuevas capillas no serían otras que las de los altares de la antigua iglesia monacal: El Salvador, San Juan y San Pedro[121]. Esta es otra de las razones que apunta a que las iglesias de Santiago y de Antealtares eran dos distintas, aunque estrechamente unidas,[122] y no una sola como se intentó demostrar, y que los monjes de Antealtares fueron los principales encargados del culto en el altar del Apóstol hasta el siglo XI, primero en exclusiva y luego mayoritariamente junto con el clero episcopal. Esta situación no cambiará hasta la llegada a la sede del obispo Diego Gelmírez (1100-1140) que refuerza definitivamente a la comunidad de clérigos seculares como custodios de los restos apostólicos, apartando a los monjes del culto[123]. La nueva construcción supone en este sentido, no sólo la continuidad del anterior orden de culto en la iglesia de Santiago, sino un acercamiento aún mayor de los monjes al sepulcro[124].

La nueva cabecera se construye, por tanto, con un doble deseo. Por un lado, el de aunar dos espacios de culto separados hasta el momento: la iglesia de Santiago y la monacal de Antealtares y, por otro, el de ser un espacio abierto a los grupos religiosos implicados en este momento en el culto. A finales del siglo XI el culto diario era realizado por lo que quedaba de la *Magna Congregatio beati Iacobi* del obispo Sisnando (880-920)[125], esto es, el clero episcopal y la dicha comunidad de Antealtares. Además, había que tener en cuenta la presencia de un nuevo grupo humano que estaba cobrando una gran importancia en este momento, y que no es otro, que el formado por la gran cantidad de peregrinos que se acercaban al *locus*. Tanto estos como aquellos tendrán sus propias puertas para un acceso directo al túmulo apostólico y a la iglesia prerrománica de Santiago, recordemos, todavía en pie en estos momentos.

Por un lado, la puerta de Antealtares, situada entre las capillas de S. Pedro y de el Salvador permitiría el acceso de los monjes a la girola que, con sus capillas, funcionaría como iglesia monacal (figura 7). Esta es la puerta que fue reutilizada siglos después como Puerta Santa en el momento en el que se instituyen los años jubilares[126]. Sin embargo, al exterior

[120] El proyecto de la nueva iglesia de Santiago ocupaba totalmente el solar de la antigua iglesia monacal tal y como lo pone de manifiesto el abad Fagildo en el texto de la Concordia: *Ut omnia praefacta altaria cum ecclesia et partem claustri monachorum caperet*, J. Guerra Campos, *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, 1982, 370.

[121] F. López Alsina, "Implantación urbana",45.

[122] No se conoce la planta de la iglesia de Antealtares ya que el terreno "sube tanto de nivel que los cimientos de la girola de la nueva iglesia han tenido que ser fundados en la propia roca", cfr.: J. Guerra Campos, *Exploraciones arqueológicas*, 372.

[123] En 1103 los canónigos del cuerpo capitular prestaban juramento de fidelidad y obediencia a Diego Gelmírez dando paso a un nuevo orden eclesiástico en el culto de la basílica: *H C*, I, 20, trad. cit., 112-113; F. López Alsina, "De la *magna congregatio* al cabildo de Santiago: reformas del clero catedralicio (830-1110)", *IX centenario da dedicaçao da sé de Braga*, Braga, 1990, 739; J. Freire Camaniel, "Los primeros documentos relativos a las iglesias de Antealtares y Santiago. Una lectura más. II. Intento de solución y conclusiones", *Compostellanum*, 45 (2000), 739-741.

[124] F. López Alsina, "Le concordat de Antealtares", *Santiago de Compostela, 1000 ans de pélerinage européen*, Gante, 1985, 203.

[125] Así era llamada durante el siglo IX y hasta la reforma de Pedro de Mezonzo (985-1003) el conjunto de comunidades encargadas del culto diario a los restos apostólicos. Esta comprendía además de los monjes de Antealtares y el clero del obispo, la comunidad monacal de la Corticela y la de Lovio que debían acudir diariamente a la iglesia de Santiago, cfr.: F. López Alsina, "De la *magna congregatio*", 752.

[126] Esta tradición fue recogida por Zepedano cuándo dice que "se llamaba del Salvador cuando servía de entrada desde el monasterio de Antealtares a la Basílica. Después se le dio el nombre de los perdones y más comúnmente Puerta Santa": J. M. Zepedano y Carnero, *Historia y descripción arqueológica*, 128. La misma identificación hace la *Guía de Santiago* del año 1888 cuando describe la basílica: J. M. Fernández Sánchez, y F. Freire Barreiro, *Guía de*

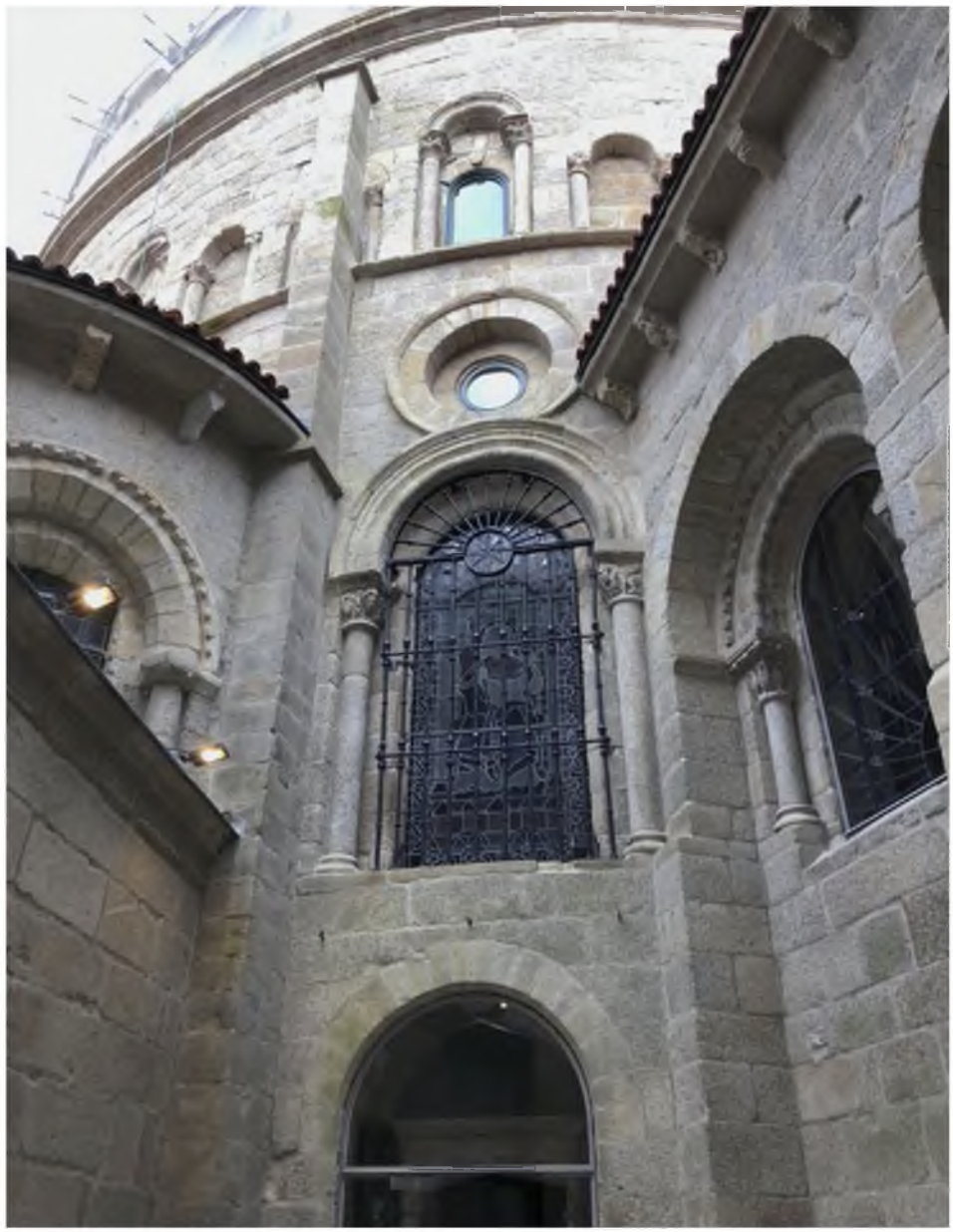


Figura 7
Catedral de Santiago de Compostela. Exterior de la girola con la capilla del Salvador (derecha), la capilla de san Pedro (izquierda) y la antigua Puerta de Antealtares, hoy Puerta Santa

Foto del autor

todavía conserva su primitiva estructura de arco de descarga bajo el que se abre una puerta cuyo dintel pentagonal todavía se entrevé en el interior. Esta articulación, muy típica de la arquitectura del último cuarto del siglo XI se puede rastrear también en otros monumentos coetáneos en relación con el taller compostelano como las ruinas del castillo de Torres de Oeste en Catoira (figura 8). Aquí la estructura aparece invertida de modo que al exterior del muro percibimos sólo el despiece del arco de descarga, también sobre dintel pentagonal[127]. Pero además de la cuestión arqueológica otra cuestión, que podríamos denominar de tipo

Santiago y sus alrededores, Santiago de Compostela, 1885, (reed. 2008), 7-10.

[127] F. GALTIER MARTÍ, "Les "entreprises constructives" du roi Sanche le Grand et le château galicien de Torres de Oeste", en Xavier BARRAL I ALTET (dir.), *Catalunya i França Meridional a l'entorn de l'any mil,* Barcelona, 1991, 288.

Figura 8
Torres de Oeste (Catoira). Puerta de una torre del antiguo castillo
Foto del autor

jurídico-topográfico, apoya esta idea frente a los autores como Carro Otero que situaban la puerta de Antealtares más al oeste, entre las capillas de San Pedro y San Andrés[128]: Los monjes de Antealtares, según la Concordia, iban a costearse la construcción de la puerta de acceso, una puerta que de ser la actual puerta Santa, entraría dentro del espacio del giro del monasterio, es decir, en su propiedad, y además estaría muy próxima a sus dependencias (*capituli*). Si por el contrario la situamos en la otra posición, al lado de la capilla de San Andrés, —cuya construcción, además, no se nombra en el texto de la Concordia—, esta se situaría en el giro de la iglesia de Santiago y, por lo tanto, fuera de la propiedad del monasterio.

En la zona norte, entre las capillas de S. Juan y Santa Fe se abría la puerta que la guía del Peregrino del *Liber Sancti Iacobi* nombra como "de la Vía Sacra", donde finalizaba la calle del mismo nombre, que todavía hoy existe, y que debió de ser utilizada por los peregrinos para el acceso al templo, al menos en un primer momento (figura 9). Hacia el año 1135[129], cuando se redacta la Guía, todavía debía de

[128] J. Carro Otero, "En rectificación de un error común: la Puerta Santa no es una de las románicas (ss. xi-xii)", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 20 (1965), 257-259.

[129] F. López Alsina, "Diego Gelmírez, las raíces del *Liber Sancti Iacobi* y el Códice Calixtino", en Fernando López Alsina, Henrique Monteagudo, Ramón Villares y Ramón Yzquierdo Perrín, (coords.), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, 2013, 355.

ser utilizada para este fin o bien la memoria colectiva tenía presente todavía este uso, en un momento, recordemos, en el que el acceso de los peregrinos se hacía ya por la *Porta Francigena*:

> *Primus vero ex septem portallulis vocatur de Sancta Maria;* ***secundus, de Via Sacra****; tertius, de Sancto Pelagio; quartos, de Kanonica; quintus, de Petraria; sextus similiter de Petraria; septimus, de Gramaticorum Scola, qui domo etiam archiepiscopus prebet ingressum (LSI, V, 9)*[130].

> "El primer pórtico pequeño se llama de Santa María, **el segundo de la Vía Sacra, el tercero de San Pelayo,** el cuarto de la Canónica, el quinto de la Pedrera, el sexto igualmente de la Pedrera y el séptimo de la escuela de Gramáticos, que también ofrece acceso al palacio episcopal" (LSI, V, 9).[131]

Esta puerta hoy sirve de acceso a un patio situado entre el muro sur de la iglesia de la Corticela y las capillas del deambulatorio. Es una puerta sencilla cuya característica más destacable es su dintel pentagonal, que fue apuntado en la parte inferior en una reforma moderna. Es precisamente esta forma, relacionable con el arte coetáneo de Auvernia, la que permite afirmar que se trata de una de las puertas originales del deambulatorio[132]. El grueso bocel que lo enmarca, hoy privado de las columnas y capiteles entregos de los que seguramente debió de disponer, pertenece claramente a la segunda campaña, en un momento en que se redecora el exterior de la cinta muraria de la girola[133].

Figura 9
Catedral de Santiago de Compostela. Antigua Puerta de la Via Sacra entre las capillas de San Juan y Santa Fe
Foto del autor

La necesidad de plantear un espacio abierto, no sólo a los monjes de Antealtares sino también a los peregrinos que, cada vez en mayor número, se acercaban a la tumba apostólica, es la que explica la innovadora solución que adopta la arquitectura de la cabecera de abrir dos puertas entre las capillas radiales[134]; la cual no se repite en ninguna otra iglesia del

[130] *LSI*, ed. cit. 252.

[131] *LSI*, trad. cit. 592.

[132] S. Moralejo Álvarez, "Notas", 103; M. Gómez Moreno, *El arte románico*, 120. Z. Swiechowksy, *Sculpture roman d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1973, 18; F. Saunier, "Un élément architectural fréquent en Auvergne: le linteau en bâtière", *Cahiers de Saint- Michel de Cuxa*, 26 (1995), 67-84.

[133] La monumentalización de esta puerta se debe a que ofrecía un acceso directo a la *confessio* de la Magdalena, donde oraban los peregrinos. Debe de estar relacionada también con la devolución de la contigua iglesia de la Corticela a los monjes de San Martín Pinario por parte de Diego Gelmírez en el año 1115: M. A. Castiñeiras González, "A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e o mundo ó revés", *Semata*, 14 (2002), 313.

[134] La idoneidad de esta solución en relación con un acceso más cómodo y directo al sepulcro apostólico por parte de los peregrinos hizo que se retomase en la segunda mitad del siglo XIII en el proyecto frustrado de construcción de una nueva cabecera gótica para la catedral durante el pontificado del arzobispo Juan Arias (1238-1266). Las excavaciones llevadas a cabo en la parte septentrional de la plaza de la Quintana dejaron al descubierto las partes inferiores de un monumental pórtico en esta parte de la nueva girola que comunicaría directamente con la *Via Sacra*. A este respecto *vid.*: J. A. Puente Míguez, "La catedral gótica de Santiago de Compostela: un proyecto frustrado del D. Juan Arias (1238-1266)". *Compostellanum*, 30, 3-4 (1985), 245-275.

Figura 10
Iglesia Abacial de Sainte-Foy de Conques (Aveyron). Girola y capillas radiales de la cabecera
Foto del autor

grupo tipológico denominado "de peregrinación", como Sainte-Foy de Conques (figura 10) o Saint-Sernin de Toulouse, donde los accesos se encuentran únicamente en los brazos del transepto y en la nave.

EL OBISPO Y LA REFORMA ECLESIÁSTICA

En marzo de 1074, el Papa Gregorio VII (1073-1085) manda una carta dirigida a Alfonso VI y a Sancho IV de Navarra. En ella recomienda fervientemente la introducción del *Romane ecclesie ordinem et officium* en la iglesia navarra y leonesa, todavía regidas por la ley toledana que considera nacida de desviaciones heréticas como el arrianismo y el priscilianismo:

> *Sed postquam vesania* ***Priscillianistarum diu pollutum, et perfidia Arrianorum depravatum, et a Romano ritu separatum****, irruentibus prius Gothis, ac demum invadentibus Saracenis, regnum Hyspanie fuit, non solum religio est diminuta, verum etiam mundane sunt opes labefacte. Quapropter ut* ***filios karissimos vos adhortor et moneo****, ut vos sicut bone soboles, etsi post diuturnas scissuras, demum tamen* ***ut matrem revera vestram Romanam ecclesiam recognoscatis****, in quo et nos fratres reperiatis,* ***Romane ecclesie ordinem et officium recipiatis, non Toletane****, vel cuiuslibet alie, sed istius, que a Petro et Paulo supra firmam petram per Christum fundata est et sanguine consecrata, cui porte inferni, id est lingue hereticorum, unquam prevalere potuerunt, sicut cetera regna Occidentis et Septemtrionis teneatis*[135].

"Pero después de que el reino de Hispania **se ensució largo tiempo con la demencia de los priscilianistas y se corrompió con la perfidia de los arrianos** y se separó del rito romano, al invadirlo primero los godos y finalmente los sarracenos, no sólo decayó la religión, sino que también las riquezas mundanas se debilitaron. Por lo que como a **hijos queridísimos os exhorto y animo** a que como buenos retoños, aun tras las duraderas divisiones, sin embargo finalmente **reconozcáis de verdad como**

[135] D. Mansilla, *La documentación pontificia hasta Inocencio III (965-1216)*, Roma, 1955, 15-16.

madre vuestra a la Iglesia de Roma, en lo cual encontréis en nosotros unos hermanos, **acojáis el orden y el oficio de la iglesia romana,** y mantengáis no el de la toledana o de cualquier otra, sino de esa que fue fundada por Pedro y Pablo sobre piedra firme a través de Cristo y consagrada con su sangre, sobre la que nunca pudieron prevalecer las puertas del infierno, es decir, las lenguas de los herejes, como los demás reinos del Occidente y del Septentrión".

Durante el reinado de Gregorio VII comenzó pues el interés del papado por la iglesia hispana. Este interés cristalizará con el envío de legacías, con el fin de acelerar la implantación del orden romano. Pero antes, entre 1065 y 1068, la independencia de la liturgia hispánica ya había causado preocupación en Roma, desde donde llega el legado Hugo Cándido a la Península, quien pudo visitar, según R. A. Fletcher, Santiago de Compostela y otras sedes del norte peninsular[136]. Sin embargo, el papado no comenzó a ejercer su influencia efectiva en la sede compostelana antes del último cuarto del siglo, durante el aludido papado de Gregorio VII, cuando el tema de la unificación litúrgica cobra más importancia[137].

Y precisamente, en relación con este interés de la Santa Sede por introducir la Reforma en la Península, hay que entender el Concilio Magno celebrado en Santiago en enero de 1075 con el fin de proceder *ad restaurationem fidem ecclesiae*[138]. La cuestión del cambio de rito era de una gran importancia para Diego Peláez, quien podría haber visto peligrar, ante las pretensiones de control de Roma, el status de obispo del *loco apostolico* que los obispos de Iria venían reclamando desde Cresconio (1048-1066). De hecho, con este título aparece precisamente en el diploma otorgado al monasterio de San Isidro de Montes durante la celebración de dicho Concilio[139]. Sin embargo, Diego Peláez entendió que la afirmación de su sede debía de pasar por la aceptación de la Reforma Gregoriana, sin que eso supusiera una ruptura con el excepcional pasado de ésta[140]. Alfonso VI, que preside el concilio, da su apoyo a Peláez, seguramente garantizándole el respaldo a la sede episcopal[141]. Como confirmación de este apoyo dona parte de las parias obtenidas del rey Abd-Allah de Granada[142] como ofrenda para la construcción de la nueva Catedral, que nace así en el contexto de la adopción del rito romano, y que se convertirá en un símbolo del nuevo orden frente al pasado visigótico.

Sin embargo, leyendo la *Historia Compostelana* encontramos un pasaje en el que se presenta a un obispo que se ha venido identificando con Diego Peláez, como contrario a la reforma papal y a sus legados[143]:

> ***Tempore siquidem Toletane legis*** *quidam cardinalis atque legatus Sanctae Romanae Ecclesie venit in hispaniam, ut videret, quid*

[136] R. A. Fletcher, "El episcopado en el Reino de León, ca. 1050-1150", en F. López Alsina (ed.), *El Papado, la Iglesia Leonesa y la Basílica de Santiago a finales del siglo XI. El traslado de la Sede Episcopal de Iria a Compostela en 1095*, Santiago de Compostela, 1999, 30.

[137] K. Herbers, "La monarquía, el papado y Santiago de Compostela en el Medievo", *Santiago de Compostela: Ciudad y Peregrino, Actas del V Congreso internacional de estudios jacobeos*, Santiago de Compostela, 2000, 102.

[138] S. Moralejo Álvarez, "Santiago de Compostela: origini di un cantiere románico", en Roberto Cassanelli (ed.), *Cantieri medievali*, Milán, 1995, 137; F. López Alsina, "Fragmento izquierdo", 286-287.

[139] No es este el único caso que el nombre de Diego Peláez aparece ligado a la apostolicidad del *Locus Sanctus*. En el año 1084 suscribe un documento de la catedral de Astorga con una fórmula muy ampulosa: *Didacus Pontificali ordine apostolorum continens cathedram*: J. M. Andrade Cernadas, "El episcopado iriense", 24-25.

[140] Ha sido do denominado, de hecho, por J. M. Andrade como un obispo de transición que, si bien no se oponía al rito romano, tampoco se puede definir plenamente como un gregoriano: J. M. Andrade Cernadas, "El episcopado iriense", 24.

[141] *Ibidem*, 20-21.

[142] B. F. Reilly, *El reino de León*, 85; S. Moralejo Álvarez, "Capitel conmemorativo del comienzo de las obras de la Catedral de Santiago: el obispo Diego Peláez", *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, 288-289.

[143] Según F. López Alsina, "Diego Gelmírez", 305, el pasaje podría referirse al obispo Cresconio.

*scientie, quid religionis, quidue consuetudinis ecclesiastice ibi haberetur. Cumque venisset in Gallitiam, nuntios suos, ut decebat, ad episcopum loci illius Compostellam premisit. Episcopus autem Compostellanus, accersito uno de thesaurariis ecclesie beati Iacobi:"**Ecce, inquid, "adest cardinalis Romanae Ecclesie.Vade et, quantum obsequii impendit tibi Rome, tantumdem impendas ei Compostelle. Quantum famulata est tibi Romana Ecclesia, tantumdem famuletur ei Compostellana Ecclesia**". Quod dictum nullo sale conditum, immo magno supercilii pondere suffarcinatum Romana Ecclesia usque in hodiernum diem habet pre oculis, et rememoratum sepius ecclesie beati Iacobi obfuit et obest.*[144]

"En efecto, **en tiempos de la ley toledana** llegó a España un cardenal y legado de la Santa Iglesia Romana, para ver qué ciencia, qué religión y qué costumbre eclesiástica había allí. Cuando vino a Galicia, envió delante a sus mensajeros, según convenía, a Compostela, para ver al obispo de aquel lugar. Pero el obispo compostelano, tras haber llamado a uno de los tesoreros de la iglesia de Santiago: "**Mira —dijo— ahí está un cardenal de la iglesia romana. Ve y cuanto te obsequió en Roma, en la misma medida obséquiale en Compostela. Y cuanto te ha servido la iglesia romana, de igual manera sírvale la iglesia compostelana**". Esto dicho sin el aderezo de ninguna sal, y sin más aún, cargado del gran peso de la arrogancia, **lo tiene presente la iglesia romana** hasta el día de hoy y, recordado a menudo, perjudicó y perjudica a la iglesia de Santiago"[145].

El texto acusa al obispo, además, de haber creado en la curia papal un odio hacia la iglesia compostelana que "perjudicó y perjudica" sus pretensiones. Sin embargo, creo que debería entenderse dentro de la campaña de *damnatio memoriae* realizada durante la prelacía de Diego Gelmírez cuando, recordemos, se redacta la crónica, contra su antecesor[146]. Si no, ¿cómo se entiende que un obispo que supuestamente es contrario a la Reforma Gregoriana, como afirma este texto, haya podido plantear la construcción de una iglesia cuya arquitectura se adaptaba perfectamente a nuevas necesidades litúrgicas y, lo que es más interesante para el tema que nos ocupa, cuyo programa figurativo expone ideas claramente reformadoras con temas de plena actualidad en la Europa románica del momento?

ALFONSO VI Y DIEGO PELÁEZ

Las relaciones entre el rey y Diego Peláez fueron siempre aparentemente fluidas a pesar de que había sido nombrado obispo de Iria por el rey García antes de su encarcelamiento[147]. De hecho, Peláez aparece participando en las campañas bélicas de Alfonso y confirmando documentos reales tan importantes como el de restauración de la catedral de Toledo tras la toma de la mítica ciudad en 1085[148].

Quizás, en este interés de Alfonso VI por la restauración del prestigioso orden visigodo con su capital eclesiástica y política en Toledo pudo estar el origen de los desencuentros entre el rey y el obispo. Hasta entonces Compostela era el santuario más importante del Reino que ahora corría el peligro de verse eclipsado por la recuperación de la iglesia Primada de *Hispania*. Peláez pudo haber visto en esta restauración como se truncaban las aspiraciones de Compostela y las suyas propias.

[144] *H C*, II, 1, ed. cit., 220-221.

[145] *H C*, II, 1, trad. cit. 297-298: El texto no identifica al obispo que pronunció estas palabras. Sin embargo, podría tratarse también de Diego Peláez ya que éste amplió el clero episcopal e instituyó dos tesoreros tal y como hace tiempo puso de manifiesto F. López Alsina, "De la *magna congregatio*", 737.

[146] S. Moralejo Álvarez, "Santiago de Compostela", 138; M. A. Castiñeiras González, "Poder, memoria y olvido: La galería de retratos regios en el *Tumbo A* de la Catedral de Santiago (1129-1134)", *Quintana*, 1 (2002), 193.

[147] La *Historia Compostelana*, afirma, en cambio, que *Porro in eadem cathedra Didacus Pelaiz a Domino Rege Sancio sublimatus est*: *H C*, I, 2, ed. cit. 77. Sin embargo, la *damnatio memoriae* a la que fue sometida la figura de García, hacen más plausible la opinión de B. F. Reilly de que Diego Peláez había sido nombrado por éste en 1070 y no por Sancho; cfr.: B. F. Reilly, *El reino de León*, 46 y 218. De la misma opinión es J. M. Andrade Cernadas, "La Concordia de Antealtares", 121.

[148] J. M. Andrade Cernadas, "El episcopado iriense", 29.

Sea como fuere, en el año 1087 es acusado de traición, depuesto de la sede de Iria y encarcelado a la espera de juicio. En 1088, el concilio de Husillos ordenó la deposición del obispo y su sustitución por un hombre de confianza del rey: Pedro, abad de Cardeña[149]. Las causas de la deposición no están del todo claras. Los autores de la *Historia Compostelana*, al hablar de él despachan el tema sin demasiados detalles. Munio Alfonso achaca la caída en desgracia de Peláez a su preocupación por los "asuntos mundanos" mientras que Giraldo de Beauvais dando más detalles afirma que fue acusado de traición por sus enemigos que lo acusaron de querer entregar el reino de Galicia a los normandos, con los que habría tenido tratos[150], al parecer, para esposar al rey García con una hija de Guillermo el Conquistador[151]. El otro hecho que fue relacionado con la deposición de Peláez es la revuelta contra el poder real que se originó en las áreas de Lugo y Santiago de Compostela en 1087. Según B. F. Reilly, el levantamiento iría encaminado a la liberación del rey García que, una vez restaurado en su trono, impediría un posible reinado del conde Raimundo de Borgoña en Galicia[152]. Diego Peláez, que no debía de resultar afín a la política de Alfonso VI, seguramente debió de ver amenazada la independencia de su sede y, lo que es más importante, peligrar su propio puesto. Es entonces cuando se debió de unir a la revuelta que fue dirigida por el conde Rodrigo Ovéquiz. Sin embargo, ésta fue aplastada militarmente por el rey, y el obispo habría sido así encarcelado y acusado de traición.

Sea como fuere, la sustitución de Diego Peláez ejemplifica a la perfección la política de deposiciones episcopales y nuevos nombramientos que, si bien fue relativamente normal en cualquier monarquía medieval[153], fue uno de los mecanismos que utilizó Alfonso VI para hacer más efectivo el control del territorio al situar a obispos fieles a su persona en las diferentes sedes de la región. Hasta el momento, los obispados gallegos estaban ocupados por miembros de las principales familias nobiliares[154]. Este panorama endogámico comenzará a cambiar tras el encarcelamiento del rey García de Galicia en 1071 y, sobre todo, tras la muerte de su hermano Sancho al año siguiente. Empiezan así a aparecer en la iglesia gallega obispos, o bien de origen francés —Adericus de Tui, en 1074— o bien castellanos, de la órbita del rey y alejados de los intereses de autonomía de la nobleza local —Amor de Lugo, nombrado en 1088—[155].

Esta política, sin embargo, trajo consigo, en este y en otros casos, problemas con la Santa Sede y sus legados. No ha de obviarse, de hecho, que en este momento estaba desarrollándose la Reforma Gregoriana. Ya en 1080, Gregorio VII había prohibido a los obispos recibir su cargo de manos de un laico; y a los metropolitanos consagrar a quienes hubieran aceptado el episcopado de esta manera. La cuestión que más interesaba a Roma en este momento era conseguir un clero independiente del poder temporal, suprimiendo la injerencia laica[156]. En los *Dictatus Papae*, el Papa afirma que sólo él puede destituir o absolver a los obispos, y sólo su legado, en un

[149] Pedro firma ya el acta de dicho concilio con el título *Petrus in ecclesia Beati Iacobi electus episcopus*, F. Fita, "Texto correcto del Concilio de Husillos", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 51 (1907), 410-413.

[150] *HC*, II, 2, trad. cit., 298-299.

[151] E. Portela Silva, *García II de Galicia, el rey y el reino (1065-1090)*, Burgos, 2001, 136-138.

[152] B. F. Reilly, *El reino de León*, 218. De hecho, en ese mismo año Raimundo de Borgoña, que ya estaba desde 1086 en Castilla, es nombrado conde de Galicia por Alfonso VI. Poco después, seguramente en ese mismo año, se casaba con Urraca, hermana del rey, cfr.: R. A. Fletcher, *A vida e o tempo de Diego Xelmírez*, Vigo, 1993, 49.

[153] B. F. Reilly, "Monarquía e iglesia en el reino de Castilla-León, 1037-1157", en F. López Alsina (ed.), *El papado, la iglesia leonesa y la basílica de Santiago a finales del siglo xi. El traslado de la sede episcopal de Iria a Compostela en 1095*, Santiago de Compostela, 1999, 18.

[154] R. A. Fletcher, *A vida e o tempo*, 61.

[155] *Ibidem*, 64.

[156] A. Fliche, "Reforma Gregoriana y reconquista", *Historia de la Iglesia*, vol. VIII, Valencia, 1976, 71-73.

concilio, puede pronunciar una sentencia de deposición. Además, el Papa puede deponer y absolver a los obispos, incluso sin un concilio. De esta manera, el poder pontificio se basa en que Cristo confirió a San Pedro el poder de atar y desatar, que se transmite a los sucesores del apóstol: los papas. Por otro lado, según esta teoría política, los reyes están situados a la misma altura que los obispos y ambos son considerados auxiliares naturales de la Santa Sede[157].

Urbano II (1088-1099) continuará la política de sus predecesores de afirmar la supremacía de Roma sobre los príncipes laicos. En efecto, el 15 de octubre del mismo año, recién nombrado Papa, escribe indignado al rey por lo que considera una intrusión en las competencias papales:

> *Duo sunt, rex Ildefonse, quibus principaliter mundus hic regitur, sacerdotalis dignitas, et regalis potestas;* ***set sacerdotalis dignitas, fili karissime, tanto potestatem regiam antecedit,*** *ut de ipsis regibus omnium rationem posituri simus regi universorum. Quapropter pastoralis nos cura compellit, non solum de minorum, set de maiorum* (...)[158].

> "Hay don Alfonso, dos poderes por los cuales el mundo está principalmente gobernado, a saber, la dignidad sacerdotal y el poder real, pero **la dignidad sacerdotal, muy querido hijo, es tan superior al poder real** que nosotros debemos rendir cuentas al soberano universal de los actos de los propios reyes. También nuestra preocupación pastoral nos obliga a velar en la medida de nuestras fuerzas por la salvación no sólo de los pequeños sino también de los grandes (...)".

Tras el concilio de Husillos, Diego consigue huir a Aragón desde donde intentará recuperar su posición apelando a la Santa Sede, como legítimo *episcopo Sancti Iacobi*[159]. Seguramente éste era uno de los motivos por el que, en la misma carta, Urbano II declara:

> (...) *Inter cetera vero laudum tuarum preconia pervenit ad aures nostras, quod sine gravi dolore audire nequivimus,* ***episcopum scilicet S. Iacobi a te captum, in captione ab episcopali dignitate depositum,*** *quod canonibus noveris omnino contrarium, catholicis auribus non ferendum; quod tanto nos amplius contristavit, quanto te ampliori affectione complectimur.* (...) *Nunc tibi rex, gloriosissime Ildefonse, Dei et apostolorum vice* ***mandamus orantes, quatinus eundem episcopum sue integre restituas*** *per Toletanum archiepiscopum dignitati (...)*[160]

> "(...) Sin embargo, entre otras alabanzas tuyas llegó a nuestros oídos, lo que no sin profundo dolor pudimos oír, **que el obispo de Santiago fue capturado por ti y que en el cautiverio fue depuesto de su dignidad episcopal**, cosa que habrías de saber que es contraria por completo a los cánones e insoportable a oídos católicos. Y eso nos entristeció tanto más, cuanto con mayor afecto te abrazamos (...). Ahora, rey Alfonso gloriosísimo, en nombre de Dios y de los apóstoles, te **mandamos y rogamos que restituyas a ese obispo a su plena dignidad** por medio del arzobispo de Toledo (...)".

El Papa manifiesta su descontento con la decisión real de deposición, considerándola contraria a los cánones de la Iglesia, y ordena que Diego Peláez sea restaurado en su sede y que se presente en Roma para ser canónicamente juzgado[161].

Siguiendo estas afirmaciones, el legado pontificio de Urbano II, Rainiero, presidió el concilio de León, en el que anuló la destitución de Diego Peláez, llevada a cabo sin el consentimiento del Papa, obligando seguidamente a Pedro de Cardeña, que había recibido del concilio de Husillos de 1088 la sucesión de Diego, a abandonar su cargo[162].

[157] *Ibidem*, 126.

[158] D. Mansilla, *La documentación pontificia*, 39-41.

[159] A. Ubieto Arteta, "El destierro del obispo compostelano Diego Peláez en Aragón", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 6 (1951), 44- 47.

[160] D. Mansilla, *La documentación pontificia*, 39-41.

[161] B. F. Reilly, *El reino de León*, 230-231.

[162] *Ibidem*, 238.

Sin embargo, parece claro que Alfonso VI se presentaba como un gran defensor de la Reforma Gregoriana en la península. Eso sí, siempre y cuando esto supusiese el apoyo del papado a sus intereses, ya que, ni restauró a Diego Peláez en su sede, ni depuso a su candidato Pedro de Cardeña.

LOS ARTÍFICES DEL PROYECTO

Estas vicisitudes políticas marcaron sin duda una construcción excepcional de la que se realizaron en esta fase, además del plano general del edificio y, seguramente, un importante trabajo de liberación del espacio y asentamiento de cimientos, las tres capillas orientales de la girola con sus muros adyacentes y, lo que más nos interesa en este caso, los capiteles situados en ellos donde el bestiario es un tema recurrente.

Sabemos por el libro V del *Liber Sancti Iacobi* que un nutrido grupo de canteros acudieron a Santiago ante la inminente construcción de esta nueva iglesia que, por la grandeza de su proyecto, les aseguraría el trabajo durante años:

> *Didascali lapicide qui prius beati Iacobi basilicam edificaverunt, nominabantur domnus* ***Bernardus senex, mirabilis magister, et Rotbertus****, cum ceteris lapicidibus, circiter L qui ibi sedule operabantur, ministrantibus fidelissimis domnis Wicarto et domno canonice Segeredo, et abbate domno Gudesindo, regnante Adefonso rege Yspaniarum, sub episcopo domno Didaco primo et strenuissimo milite et generoso viro…" (LSI, V, 9)*[163].

> "Los maestros canteros que empezaron a edificar la basílica de Santiago se llamaban don **Bernardo el Viejo, maestro admirable, y Roberto**, con otros cincuenta canteros, poco más o menos, que allí trabajaban asiduamente bajo la administración de los fidelísimos Wicarto y don Segeredo, prior de la Canónica…" (*LSI*, V, 9)[164].

El mismo texto da cuenta ya de la organización que debió de tener desde el primer momento la obra ya que se aprecia una intencionada separación entre los aspectos administrativos a cargo de don Wicarto, de don Segeredo, prior de la Canónica y del abad Gundesindo, y de los aspectos puramente técnicos donde el personaje central es el conocido Bernardo, que dirige a los canteros[165]. Es lógico pensar, por otro lado, que no todos estos procederían del mismo lugar, por lo que su formación artística sería variada, si bien según se desprende de las características que ofrece la escultura de los capiteles de la girola, todos proceden de Francia, y concretamente de puntos situados en contacto con el Camino de Santiago. Efectivamente, como ya se ha apuntado en diversas ocasiones[166], el nombre de Bernardo parece sugerir un origen galo aunque Roberto más bien hace pensar en una procedencia anglonormanda.

Dejando a un lado las cuestiones arquitectónicas ya puestas de relevancia en diversas ocasiones, en el apartado de la escultura la influencia más destacable procede del Macizo Central francés concretamente de Auvernia con un maestro que realiza dos capiteles en

[163] *LSI*, 256.

[164] *LSles*, 569.

[165] M. C. Pallares Méndez, S. Jiménez Gómez, F. López Alsina, J. A. Puente Míguez, "Le bâtiment a Saint-Jaques-de-Compostelle (1075-1575), demande, financement, travail et techniques", *Cahiers de la Méditerranée*, 31 (1985), Niza, 1985, 16. El apelativo *didascali* —profesores— con el que aparecen denominados Bernado y Roberto ha llevado a proponer a A. Rucquoi que hubiesen formado parte de la escuela episcopal donde se desarrollarían unos importantes estudios de arquitectura de los que el máximo exponente sería la propia construcción de la catedral románica: A. Rucquoi, "De Grammaticorum Schola: La tradición cultural compostelana en el siglo XII", en Paolo Caucci (coord..), *Visitandum est. Santos y cultos en el Codex Calixtinus. Actas del VII Congreso de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, 2005, 238, 243 y 250.

[166] Ya en tempranos estudios acerca de este tema se puso de manifiesto la ascendecia francesa de los primeros artífices de la catedral, sobre todo a partir del nombre de Bernardo el Viejo que dirigiría los trabajos y que a A. López Ferreiro le parecía francés; cfr: M. López Ferreiro, *Historia de la S.A.M.I. de Santiago*, vol. III, Santiago de Compostela, 1983, 39-40; K. J. Conant, *Arquitectura románica de la Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1983, 32.

Figura 11
Catedral de Santiago de Compostela. Interior de la capilla del Salvador
Foto del autor

los que la influencia clasiquizante de los modelos de los que parte son todavía apreciables y de Aveyron, donde entonces se construía la célebre abadía de Sainte-Foy de Conques. La escultura del suroeste de Francia, concretamente la del foco de la abacial de Saint-Sever de Gascuña, se pone de manifiesto a través de ciertos elementos decorativos y compositivos utilizados en los capiteles de Santiago. Muy incipiente es, sin embargo, la influencia de la escultura de Saint-Sernin-de-Toulouse, que sólo se aprecia en ciertos rasgos estilísticos y tipos iconográficos que se pueden encontrar en la girola y la Porte des Comtes de esta basílica, ya configuradas hacia 1080.

Son, en general, escultores cuyas obras, aunque no alcanzan una gran calidad, no se dedican a reproducir fielmente los modelos de origen, sino que los utilizan como punto de partida y los adaptan tanto a las limitaciones del duro granito local como a las exigencias del discurso decorativo e iconográfico apreciándose, de esta forma, en sus obras un proceso de reelaboración, es más, de hibridación que se hace patente en la interacción entre elementos de distinta procedencia.

A pesar de esto se intuye una localización del trabajo de cada uno de los maestros dentro de la estructura arquitectónica de la girola lo que nos habla de un plan concienzudamente dirigido en lo que muy pocas cosas se dejan al azar. Así en la capilla central del Salvador se localizan las influencias de Auvernia y Conques extendiéndose esta última a los lienzos de muro inmediatos de la girola (figura 11). En las dos siguientes capillas, en cambio, es más importante la aportación de los maestros de Gascuña apareciendo también ahí la de Toulouse.

En la Capilla del Salvador, se pone de manifiesto la fuerte influencia de la escuela francesa de Auvernia, a través de un artista muy refinado que realiza los dos capiteles marmóreos del arco interno[167]. Uno de ellos, el que representa a dos grifos situados a ambos lados de un gran cáliz central (n.º 172), retoma un tema que había tenido una gran fortuna en el arte de esa región francesa de la segunda mitad del siglo XI (figura 12). Su prototipo se encuentra en el capitel con el mismo tema de la iglesia de la antigua abadía de Saint-Pierre de Mozac (Auvernia) realizado hacia 1070-1080

[167] Ya en 1938 el estudio de G. Gaillard daba cuenta de la influencia de la escultura de Auvernia en la primera campaña constructiva de la Catedral de Santiago. Sin embargo, la baja cronología entonces propuesta para iglesias como las de Mozac o Ennezat, lo llevaron a proponer la teoría de que la escultura de Santiago debía de derivar de modelos más antiguos de Auvernia, hoy perdidos, cfr.: G. GAILLARD, *Les débuts*, 173-174. Para un análisis más reciente de la imitación de los modelos escultóricos de Auvernia por el taller compostelano ver: T. LE DESCHAULT DE MONREDON, "Les modèles transpyrénéens", 33-65.

Figura 12
Catedral de Santiago de Compostela. Capilla del Salvador. Capitel n.º 172 con dos grifos en torno a un cáliz
Foto del autor

Figura 13
Iglesia de Saint-Pierre de Mozac (Auvernia). Capitel con grifos en torno a un cáliz

Figura 14
Catedral de Santiago de Compostela. Capilla del Salvador. Capitel n.º 171 con una figura humana sujetando dos aves
Foto del autor

(figura 13)[168]. Según T. Le Deschault, este modelo habría llegado a Compostela a través de la versión realizada en la iglesia de Saint-Victor et Sainte Couronne d'Ennezat. Las características son las mismas: Esbeltez y elegancia de las proporciones, modelado suave e incluso detalles como la barba de los grifos y sus colas que se enroscan bajo el lomo rematando en tallos vegetales[169]. Según este autor, detalles extraños como el semicírculo sobre los picos de los híbridos sería una tentativa de imitar las paletas que aparecen en la versión de Ennezat y que nuestro escultor conocería probablemente a través de un modelo bidimensional[170]. En la misma iglesia de Mozac se puede rastrear el tipo facial de la figura humana entre dos aves que preside el otro capitel (n.º 171) (figura 14). Claramente se están copiando las facciones clasiquizantes y detalles como el pelo rematando en rizos sobre la frente que retoma el estilo del primer taller que trabaja en Mozac y su área de influencia[171].

[168] Para la datación de Mozac y de sus derivados en Auvernia vid: J. Wirth, "Fondations, donations et chronologie des chantiers: le cas des églises d'Auvergne", en Arturo Carlo Quintavalle (ed.) *Medioevo. I committenti,* Parma, 2011, 306-314 y J-C Baschet, J-C Bonne y P-O. Dittmar, "Saint-Pierre de Mozat: entre dignité Du monde terrestre et harmonies cosmologiques", Images Re-vues [En línea], Hors-série 3 | 2012, mis en ligne le 21novembre 2012, consulté le 25 mars 2016. URL: http://imagesrevues.revues.org/1664

[169] Z. Swiechowksy, *Sculpture roman d'Auvergne*, 325 y J. Wirth, *La datation de la sculpture médievale*, Ginebra, 2004, 251-253.

[170] T. Le Deschault de Monredon, "Les modèles transpyrénéens", 40-41.

[171] En la iglesia de Chanteuges trabaja un taller dependiente estilísticamente del foco de Mozac. Concretamente recibe la influencia del taller más antiguo que comienza la construcción; cfr.: Z. Swiechowksy, *Sculpture roman d'Auvergne*, 344; T. Le Deschault de Monredon, "Les modèles transpyrénéens", 43-44, rastrea el tipo facial del personaje central en el capitel del hombre que sujeta a un simio con una cuerda de la nave de Mozac. L. Huang, *L' abbatiale Sainte-Foy de Conques (XIe XIIe siècles)*, Tesis doctoral inédita, Université Paris 1 Pantheon Sorbonne, 2018, 379, propone, sin negar la evidente influencia de Auvernia sobre este capitel, un conocimiento por parte del artista de la escultura del transepto de Conques donde, como veremos, también existe un capitel con un hombre sujetando dos aves que tradicionalmentes se ha interpretado como la Ascensión de Alejandro Magno.

Figura 15
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 176 de la girola con la representación del obispo Diego Peláez
Foto Pablo Porral

Figura 16
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 176 de la girola. Detalle de uno de los ángeles
Foto Pablo Porral

Figura 17
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 176 de la girola con el tema del castigo de la lujuria
Foto Pablo Porral

Figura 18
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 166 de la girola con la figura de una arpía
Foto Pablo Porral

Figura 19
Iglesia Abacial de Sainte-Foy de Conques (Aveyron). Capitel de la portada del crucero norte con el tema de San Miguel venciendo al dragón
Foto Lei Huang

En los cuatro capiteles situados en el machón de entrada a la capilla (n.º 168, 175 y 176) (figura 15 y 16) se aprecia claramente como los rasgos de la escultura de Auvernia son interpretados en un estilo que nos habla de un maestro que conoce la escultura del transepto de la iglesia abacial de Sainte-Foy-de-Conques (Aveyron) cuyos trabajos empezaron hacia 1060 bajo la dirección del maestro Hugo[172]. Allí se reconocen dos maestros con estilos similares—de base *auvergnat*— uno que realiza los capiteles historiados del interior y otro que hace los de la portada sur del transepto[173]. En los capiteles de esta portada es precisamente donde encontramos las similitudes más interesantes con el escultor de Santiago (figura 19): modelado redondeado, rostros ovalados con mentones prominentes, nariz triangular, pelo situado como una gruesa peluca sobre el rostro, ropajes con pliegues metálicos y disposiciones de las figuras como los pies sobre el astrágalo, la situación de las alas de los ángeles paralelas al cimacio y enmarcando los nimbos de la figura...

Muy en relación con este escultor, aunque con una personalidad propia es el denominado "maestro del castigo de la lujuria" por haber realizado un pequeño capitel en el que desarrolló este tema adaptándolo con maestría al reducido soporte de una cesta acodillada (n.º 176) (figura 17). Es el autor también de otro con el mismo formato en el que labró una arpía (n.º 166). Los tipos faciales esquemáticos son los mismos, el modelado es suave y redondeado y las composiciones se adaptan perfectamente al difícil espacio del que dispone destacando el ángulo de la cesta donde coloca las figuras principales (figura 18).

Otro de los escultores intenta seguir esta tendencia "conquense-*auvergnat*" pero con un estilo mucho más burdo y simplificado. Este es el autor del otro capitel con el castigo de la lujuria (n.º 165) (figura 21) y de uno de gran formato con un sonador de olifante entre cuadrúpedos (n.º 164). Sus figuras son escuálidas, desproporcionadas y mal modeladas (figura 20). Los rostros apenas se definen

[172] É. Vergnolle, H. Pradalier, y N. Pousthomus-Dalle, "Conques, Sainte-Foy, la abbatiale romane", *Congrès Archéologique de France, 167e session, 2009, Aveyron*, Paris, 2011, 114-117 ; J. Bousquet, *La sculpture a Conques aux XIe e XIIe siècles, essai de chronologie comparée*, vol. II, Lille, 1973, 458. L. Huang, L'abbatiale Sainte-Foy, 379-381, coincide en proponer para estos capiteles una doble filiación en la escultura de Conques y en la de Auvernia afirmando que ninguno de los escultores compostelanos debió de llegar a trabajar en el taller de la abadía de Sainte-Foy, sino que los modelos llegaron a Santiago a través de dibujos o de la memoria de los artistas.

[173] L. Huang, *L'abbatiale Sainte-Foy*, 237-238.

Figura 20
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 164 de la girola con un sonador de cuerno
Foto Pablo Porral

teniendo como rasgo caracterizador unas enormes orejas formadas por dos gruesos semicírculos. Estos rasgos se observan también en un capitel con un personaje atacado por dragones del exterior de la girola (n.º 177), del cual no descartamos la existencia de un modelo de mejor calidad en el interior, posiblemente en alguna de las ventanas cegadas por los sucesivos añadidos de capillas en el ámbito de la cabecera (figura 22).

El maestro de Gascuña, por su parte, aporta al obrador de Santiago por un lado motivos decorativos de características muy particulares y, por otro, temas del bestiario como águilas y leones[174]. Concretamente, la influencia parece llegar directamente de la abacial de Saint-Sever. Esta iglesia fue fundada hacia el fin del gobierno del abad Gregorio de Montaner (1028-1072) quien consagra el altar mayor antes de su muerte el 11 de enero de 1072[175].

Muy reveladores son, a este propósito, elementos que aparecen en los capiteles de la girola de Santiago, como las palmetas y entrelazos que combaten el *horror vacui* rellenando el fondo de composiciones que tienen como protagonistas animales del bestiario medieval y que parecen tener su modelo en Gascuña. En la abacial de Saint-Sever encontramos, de hecho, capiteles en los que los tallos vegetales se entrecruzan y dan lugar finas palmetas. El motivo se desarrolla partiendo de las volutas hasta ocupar toda la superficie del capitel con su característica forma de hélice[176].

Sin embargo, la aportación más importante que recoge el obrador de Santiago es la del tema de las águilas afrontadas que tienen claros modelos en la primera fase de la construcción de Saint-Sever (figura 26). Es un esquema que tendrá mucho éxito en todos los grandes monumentos del Camino de Peregrinación, aunque, en estos casos, seguramente a partir de la reelaboración realizada por los escultores de Saint-Sernin-de-Toulouse donde las cuatro águilas se afrontan en los ángulos con idéntico giro de sus cuerpos, mientras el resto

[174] M. Durliat, *La sculpture romane*,212, ya había sugerido la existencia de un maestro relacionado con Gascuña trabajando en esta primera fase de la construcción de la Catedral compostelana.

[175] J. Cabanot, *Les debuts de la sculpture romane dans le sud-ouest de la France*, Paris, 1987, 235-241.

[176] M. Durliat, *La sculpture romane*, 172-178.

Figura 21
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 165 de la girola con el tema del castigo de la lujuria
Foto Pablo Porral

Figura 22
Catedral de Santiago de Compostela. Exterior de la girola. Capitel n.º 177 en la ventana entre las capillas del Salvador y san Pedro con un monje atacado por dragones
Foto del autor

Figura 23
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 163 en la capilla de san Pedro con leones pasantes
Foto Simón Vázquez

Figura 24
Iglesia de Saint-Sever (Gascuña). Capitel con leones pasantes
Foto del autor

Figura 25
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 185 de la girola con leones rampantes
Foto Pablo Porral

Figura 26
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel nº 184 en la capilla de san Pedro con águilas afrontadas
Foto Simón Vázquez

del cesto se rellena con palmetas y entrelazos de gran calidad. De hecho M. Durliat aventuraba que el tipo de composición que aparece en Santiago parecía haber sido definida por semejanza con la de Saint-Sernin aunque allí las cabezas de los animales se juntan y sus picos se pierden entre los motivos vegetales (figura 27)[177].

A mi parecer, este maestro procedente de Gascuña es todavía fiel al modelo de Saint-Sever, aunque sí es cierto que conoce la interpretación que de este modelo se estaba realizando hacia 1080 en el deambulatorio de Saint-Sernin, seguramente a través de otro escultor que, formado en el ambiente tolosano, trabaja en este momento en Santiago, a su lado. Es un ejemplo más de la hibridación estilística que se produce en el contexto del obrador compostelano desde sus inicios.

El otro tema que aporta este maestro es el de los leones pasantes de las capillas de san Juan y san Pedro (n.º 163 y 180) (figura 23) cuyos orígenes se pueden rastrear, una vez más, en las absidiolas orientales de la iglesia abacial de Saint-Sever (figura 24). El tema que seguramente pasó a la escultura monumental a partir de las artes decorativas se adapta muy bien al soporte de un tejido o a un mosaico pero no parece muy adecuado al complicado espacio de un capitel[178]. De ahí las dificultades que encuentran los escultores de Gascuña a la hora de desarrollar el tema en el capitel[179].

El escultor de Santiago, menos cualificado, toma el tema que seguramente conoce directamente y lo reproduce en dos capiteles, aunque el reducido marco de que dispone y su menor destreza técnica le obligan a hacer

[177] *Ibidem*, 212.

[178] Este tema no aparece en el famoso Beato de Saint-Sever, pero si había sido utilizado en bandas decorativas de los restos del mosaico del santuario, *vid.*: J. Cabanot, *Les debuts de la sculpture*, 153-154.

[179] Este tema de los leones pasantes tendrá un gran éxito en el suroeste de Francia, aunque pronto desaparece ante el tipo tolosano de leones erguidos sobre las patas traseras en los ángulos y que también llega a Santiago, vid. J. Cabanot, *Les debuts de la sculpture*, 153.

Figura 27
Basílica de Saint-Sernin de Toulouse. Capitel con águilas afrontadas
Foto Juan Antonio Olañeta

Figura 28
Basílica de Saint-Sernin de Toulouse. Capitel de la girola con leones
Foto del autor

modificaciones. Un gran animal ocupa la cara principal del capitel y otros dos las laterales. Uno de ellos, ante el reducido espacio que le resta, comparte su cabeza con el central mientras que el cuerpo de la cara trasera, de nuevo por problemas de espacio, queda reducido al mínimo.

Nos encontramos por tanto ante un escultor que conoce de primera mano las experiencias de Gascuña del segundo tercio del siglo XI, pero cuyas creaciones están realizadas en un estilo pesado en el que se prima el volumen sobre el modelado. Lo vemos perfectamente en estos capiteles con "leones sonrientes", donde lo que queda del modelo es la composición y algún recurso como las fauces abiertas que enseñan la dentadura (n.º 185) (figura 25). En los capiteles con águilas (n.ºs 158 y 184), por el contrario, su éxito será mayor al compartir las experiencias de un escultor de Toulouse donde la construcción de la basílica de Saint-Sernin avanzaba a buen ritmo de modo que hacia 1080, con su cabecera y transepto ya plenamente configurados, está en la disposición de proveer de maestros a otros obradores como el compostelano. En este caso es un escultor que, aunque de menor calidad, trae consigo temas y esquemas compositivos que se aprecian en capiteles compostelanos de esta fase como el de los leones rampantes.

Aunque el tema de los leones rampantes que afrontan sus cabezas en los ángulos del capitel estaba también presente en la escultura del suroeste de Francia, en estos ejemplos, su presencia se explicaba por una influencia directa de Toulouse. Es por esto que es preciso afirmar que en Santiago se da la misma situación. De hecho, si observamos detenidamente los capiteles 185 y 157 y los comparamos con otros del mismo tema de la girola de Toulouse (figura 28)[180], apreciamos que no sólo se trata de la misma composición sino que los tipos faciales y la factura son las mismas. Son leones con rostro alargado y plano, con marcados bigotes, orejas pequeñas y triangulares y

[180] T.W. Lyman, "The sculpture programme of the Porte des Comtes master at Saint-Sernin in Toulouse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34 (1971), 27-28.

Figura 29
Basílica de Saint-Sernin de Toulouse. Capitel de la tribuna con hombres atacados por dragones
Foto del autor

cabellera rizada, que repiten incluso el giro de sus cuerpos y detalles como la cola que rodea su cuerpo rematando en una palmeta.

Pero quizás, una de las aportaciones más llamativas del taller de Saint-Sernin es el tema que recoge un capitel de la ventana abierta entre las capillas del Salvador y la de san Pedro donde un hombre es atacado por dos dragones con una única cabeza (figura 22)[181]. El estilo es mucho más torpe aun repitiendo con extrema exactitud el modelo al que remite (figura 29)[182]. Los dragones son más esquemáticos y sin tanta riqueza de detalles en sus cuerpos y el hombrecillo con una cabeza de rasgos apenas descritos, viste una túnica de pliegues lineales que nada tienen que ver con el modelo de Porte des Comtes donde el tejido permite incluso intuir la anatomía de su cuerpo.

DIEGO PELÁEZ EN ARAGÓN. EL DESTIERRO Y LA CONTINUACIÓN DEL PROYECTO

Una vez en libertad, Diego Peláez se establece en el reino de Aragón donde es acogido por el rey Pedro I. La documentación conservada entre 1094 y 1104, fecha en la que se debió de producir su muerte, no deja lugar a dudas sobre la identidad de nuestro obispo que en ella se titula *episcopo beati apostoli Iacobi Gallecie*[183].

Sin embargo, a pesar de su exilio, la influencia de Diego Peláez en Compostela pudo haber sido mayor de la que en principio podría parecer. Arropado en Aragón por una

[181] M. Durliat, "La construction de Saint-Sernin de Toulouse au XI[e] siècle", *Bulletin Monumental*, 121 (1963), 160.

[182] G. Gaillard, *Les débuts*, 171.

[183] Así aparece en documentos como el acta de consagración de la iglesia del monasterio de San Salvador de Leire, redactada por un monje del monasterio. Sin embargo, confrontando esta titulación con otras de la cancillería real en las que simplemente aparece como *episcopo*, se intuye una intención de evitar problemas con el vecino rey Alfonso VI, que ya había conseguido del Papa Pascual II (1099-1118) una bula que confirmaba la deposición de Diego Peláez: *vid*: A. Ubieto Arteta, "El destierro del obispo", 48-51.

próspera comunidad de gallegos, muchos de ellos también huidos tras la revuelta de 1088, pudo haber tenido mucho que ver, tal y como ha propuesto recientemente M. Castiñeiras, con la llegada a Santiago de un taller de artistas de procedencia navarro-aragonesa para continuar la obra que había dejado inconclusa[184]. Estas obras se habrían visto, seguramente, considerablemente ralentizadas durante el periodo de crisis que se abre en 1088 con la deposición de Peláez. Crisis que continuó durante el breve y anticanónico obispado de Pedro de Cardeña (1088-1090)[185]. El nombramiento de Dalmacio como obispo en 1094, no cambió la situación de inestabilidad ya que muere en 1096[186], después de regresar del Concilio de Clermont de 1095 donde había conseguido de manos del Papa Urbano II una vieja aspiración de la sede: el traslado definitivo de Iria a Compostela[187].

Mientras, aparece en escena Diego Gelmírez, hijo de un noble de la comarca ligado al ambiente de Diego Peláez ya que estaba a cargo del estratégico castillo episcopal denominado Torres de Oeste (Catoira). Gelmírez es nombrado administrador de la diócesis en dos momentos. Primero entre 1093 y 1094 y después de la muerte de Dalmacio entre 1096 y 1100. Fue Raimundo de Borgoña, por aquel entonces, conde de Galicia, el que confió la diócesis a Gelmírez seguramente porque era conocedor de su experiencia tanto en la corte de Alfonso VI como en la propia cancillería de Diego Peláez[188]. En 1098, Gelmírez confirma un diploma otorgado por Raimundo de Borgoña al monasterio de Antealtares, ya como obispo electo de Santiago: *divina gratia Didacus Gelmirez electus honore bti iacobi dijudicans*[189].

Probablemente, la elección de Diego Gelmírez como obispo no debió de parecer muy bien a todos los sectores de la iglesia compostelana. Seguramente, Peláez seguía teniendo grandes apoyos y amistades en la sede por lo que la ascensión de un antiguo protegido fue visto seguramente, por un lado, como una traición de uno de los suyos con ansias de poder, y por otro, como el triunfo de los deseos imperialistas de Alfonso VI que así había conseguido colocar en la sede más importante del reino de Galicia a un hombre de su entera confianza y formado en su corte años antes. De esta manera, al control político conseguido con el nombramiento de Raimundo de Borgoña como conde de Galicia, se unía el control eclesiástico de una sede en pleno auge como era la compostelana.

Gelmírez mostró pronto un gran interés por las obras de la basílica ya que, en pocos años desde su nombramiento, consigue realizar una consagración solemne de las capillas de la girola, y el transepto, así como el altar mayor.

> ***In eodem uero opere omnia altaria circumquaque conuenienti magisterio conuenienter disposita****, uidelicet sancte Marie Magdalene, sancti Saluatoris, sancti Petri, sancti Andree, sancti Fructuosi, sancti Iohannis Baptiste, et in sinistro cornu altare sancti Iohannis Apostoli et sancti Crucis, postquam sacra*

184 M. A. Castiñeiras González, "La meta del camino", 221-227.

185 En el concilio de León de 1090, presidido por Rainiero, futuro papa Pascual II, se declaró nula la elección de Pedro de Cardeña por haber sido efectuada sin el consentimiento papal y se le obligó a renunciar a su cátedra: B. F. Reilly, *El reino de León*, 230-231.

186 *Ibidem*, 291 y nota 24.

187 Además, el privilegio papal establecía la dependencia directa de la iglesia de Roma por lo que los obispos sucesores tendrían que ser consagrados por el propio Papa: R. A. Fletcher, *A vida e o tempo*, 239. F. López Alsina, "Urbano II y el traslado", 107-109.

188 Según R. A. Fletcher, habría sido Peláez el que habría formado a Gelmírez en los asuntos eclesiásticos, siendo su protector e impulsor de su carrera en los años de juventud de este. El historiador, conjetura, a mi juicio muy acertadamente, como el miedo a pasar por Aragón años después de camino a Roma, vendría dado por un sentimiento de culpa por haber abandonado al que había sido su mentor y que por aquel entonces se encontraba allí exiliado: R. A. Fletcher, *A vida e o tempo*, 131-132.

189 B. F. Reilly, *El reino de León*, 293.

crismatis unctione perunxit, deifice nobilitatis insignius splendescere fecit ornamento. Qui, quoniam in superne patrie contemplatione indissolubiliter animum fixerat et quoniam mutua semper caritate feruebat, ***rogatus precibus Petri Panpilonensis episcopi condescendit, cui altare sancte Fidis ad consecrandum cum ingenti ueneratione concessit*** (*Historia Compostellana*, I, 19)[190].

"Entre estas obras, después de **ungir con el sagrado crisma todos los altares de alrededor**, dispuestos con conveniente maestría, es decir los de santa María Magdalena, san Salvador, san Pedro, san Andrés, san Fructuoso, san Juan Bautista, y en el lado izquierdo el altar de San Juan Apóstol y de la Santa Cruz, los hizo resplandecer insignemente con el adorno de esta deífica nobleza. Y puesto que tenía él sus miras puestas indisolublemente en la contemplación de la patria celestial y ardía siempre en la mutua caridad, **accedió a los ruegos del obispo Pedro de Pamplona, que se lo pedía, y le autorizó a que consagrase con gran veneración el altar de la Santa Fe**"[191].

Este texto de la *Historia Compostelana* nos aporta además un dato de interés sobre las relaciones de la iglesia de Santiago con el reino de Aragón. Y es la petición expresa que el obispo de Pamplona, Pedro de Rodez (1083-1115) hace a Gelmírez para viajar a Compostela y consagrar el altar de Santa Fe, situado en los tramos más occidentales de la girola, y que podría interpretarse como un posible acercamiento entre ambos tras la crisis por la deposición y exilio de Diego Pelácz.

Este interés del prelado pamplonés no es de extrañar ya que sentía una especial veneración por la santa de Conques, abadía en la que había sido monje y en la que se había formado[192]. Sin embargo, su relación con la diócesis compostelana no era nueva. Su conocimiento del devenir de la obra de la catedral compostelana debía de ser de primera mano ya que está constatada su relación con el depuesto Diego Peláez en Aragón con el que se encuentra en varias ocasiones solemnes como la segunda consagración de la iglesia de la abadía de San Salvador de Leire el 24 de octubre de 1098[193]. Y se confirma todavía más este conocimiento de la obra compostelana cuando decide llamar a su maestro de obras para dar comienzo a la nueva catedral de su diócesis en el año 1100. A partir de una serie de documentos referidos a un *magister operis sancti Iacobi* llamado Esteban, conservados en el archivo de la catedral de Pamplona, y en los que no me detendré ahora[194], conocemos el nombre del personaje que debió de dirigir las obras de la catedral de Santiago desde una fecha difícil de determinar hasta su marcha a Navarra.

LA CONTINUACIÓN DEL PROYECTO

La publicación de estos documentos pamploneses puso de manifiesto las relaciones artísticas que se habían establecido en esos años entre las diócesis de Pamplona y Compostela a través de la personalidad del maestro Esteban, un nuevo nombre que se añadía, de esta manera, a la nómina de constructores de la obra de Santiago[195]. La presencia de Esteban en Santiago se inscribe dentro de las circunstancias de inestabilidad en las que se encontraba la diócesis. Su intervención al frente del taller se debió de limitar, en principio, a continuar

[190] *HC*, 45.

[191] *HCes*, 108-109.

[192] Era el hijo único del conde Dido de Andouque y de Estefanía que lo ofrecieron al monasterio de Santa Fe de Conques. De ahí pasó, ya como monje al entonces influyente monasterio de Saint-Pons de Thomières, donde se encontraba cuando fue nombrado obispo de Pamplona: J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, vol. I, Pamplona, 1979, 255.

[193] M. C. Lacarra Ducay, "Arquitectura y peregrinación", en Esteban Sarasa Sánchez (coord.), *Sancho Ramírez, rey de Aragón, y su tiempo (1064-1094)*, Huesca, 1994, 154. F. Íñiguez Almech, "El monasterio de S. Salvador de Leyre", *Príncipe de Viana*, 27 (1966), 218.

[194] Se trata de dos documentos conservados en el cartulario de la catedral y que fueron publicados por primera vez por J. M. Lacarra y de Miguel, "La catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos", *Archivo español de Arte y Arqueología*, 19 (1931), 73-86.

[195] G. Gaillard, *Les débuts*, 220-223.

Figura 30
Catedral de Santiago de Compostela. Vista de la cabecera
Foto del autor

Figura 31
Catedral de Santiago de Compostela. Vista del exterior de la cabecera con la capilla poligonal de Santa Fe
Foto del autor

un plan establecido tanto en el aspecto arquitectónico como figurativo[196] (figura 30). Este se ocupó de realizar las dos capillas que faltaban en la parte occidental de la girola, y a iniciar los muros orientales del transepto. Paralelamente se iniciaron también las obras de la parte baja del ábside principal de la basílica con las grandes columnas del *rond-point* que permitirían abovedar ya el deambulatorio. En el trascurso de estas obras, Esteban, como nuevo director debió de introducir una serie de cambios que dejaron impresa su personalidad tanto en las partes ya construidas[197] como en la parte de la construcción nueva que se le puede atribuir.

El cambio más llamativo es la introducción de una nueva tipología de ábside. Este maestro se ocupó de la realización del principal de la iglesia que lejos de adoptar la "tradicional" forma semicircular con la que habían sido realizados los de Conques y Toulouse, adquiere forma poligonal con siete paños de muro, todavía visibles al exterior[198], y que des-

[196] M. Durliat, sugiere, de hecho, que parte del taller de la primera campaña todavía debía de encontrarse trabajando en Santiago cuando llega el nuevo taller de Esteban, *vid*: M. Durliat, *La sculpture romane*, 217.

[197] Serafín Moralejo ya había puesto de manifiesto que en los inicios de la segunda campaña se realizaron obras también en las partes construidas durante la primera, *vid.*: S. Moralejo Álvarez, "Notas", 225-226.

[198] S. Moralejo Álvarez, "Santiago de Compostela", 307.

Figura 32
Articulación interior de la capilla de Santa Fe en la girola de la Catedral de Santiago
Foto del autor

Figura 33
Catedral de Santiago de Compostela. Interior de la capilla de Santa Fe. Uno de los capiteles que sostienen las arcuaciones del interior
Foto del autor

cansan, en la parte baja, sobre ocho grandes columnas unidas por arcos, ocultas tras la barroquización del altar mayor realizado hacia 1660. La misma forma debieron de adoptar las dos capillas radiales más occidentales de la girola también construidas en esta campaña: la de San Andrés y la de Santa Fe, de las cuales sólo conservamos esta última (figura 31). Su planta es también poligonal, con dos tramos rectos perpendiculares al muro del deambulatorio, y tres de cierre en los que se abren a media altura sendas ventanas. Estas presentan al exterior una articulación muy sencilla que olvida los boceles y capiteles sobre columnas adosadas que caracterizaban a sus predecesoras de la primera campaña. Asimismo, se refuerza la componente vertical al situar en los ángulos gruesas columnas entregas rematadas en capiteles que sostienen un volado alero.

En el interior, la sencillez de líneas que caracterizaba el exterior se olvida a favor de una decorativa fórmula de arquerías que recorren toda la parte superior del paramento enmarcando las ventanas (figura 32). A pesar de esta complicada articulación, las líneas sencillas continúan predominando evitando recurrir a complicadas molduras, boceles o taqueados. Incluso los capiteles en los que rematan las columnillas que sostienen los arcos, han quedado reducidos a un relieve poligonal realizado en el salmer de intersección de los arcos (figura 33).

Su extraña planta poligonal llama la atención no sólo porque no sigue el modelo tradicional de ábside semicircular de sus compañeras más antiguas, sino también porque no obtuvo fortuna en los años siguientes cuando se elevan las capillas del transepto. Los restos que se conservan de las capillas de San Nicolás y de la Santa Cruz nos hacen ver que se vuelve a optar por absidiolas semicirculares, eso sí con la misma articulación mural muy sencilla de la capilla de Santa Fe[199].

ESTEBAN, NAVARRA Y AVEYRON

Pero lo realmente interesante del tema de la planta poligonal tanto de esta capilla de santa Fe como de la propia capilla mayor de la catedral, es que se ha visto como el precedente directo de la también extraña planta del ábside central de la desaparecida catedral románica de Pamplona. Las excavaciones llevadas a cabo entre los años 1990 y 1994, han sacado a la luz los fundamentos de la cabecera de la catedral que poseía un ábside central pentagonal al exterior y semicircular al interior[200]. La referencia a Santiago no era gratuita ya que el arquitecto iniciador de la obra pamplonense había sido Esteban, el *magister operis sancti Iacobi*, tal y como se le nombra en un documento de donación del obispo Pedro de Rodez de 1101[201]. Además se constataba la fortuna de este tipo de ábside en la zona navarra donde existen varios ejemplos coetáneos y posteriores a la catedral que todavía conservan cabeceras poligonales al exterior y un interior articulado por series de arquerías que alternan el vano con el muro[202]. La fortuna obtenida por esta solución tanto en Navarra como en algunos ejemplos gallegos, las dos regiones en las que trabajó el famoso Esteban, ha llevado a algunos autores a afirmar que es una creación de este maestro que establece así una auténtica novedad en el románico europeo[203].

Sin embargo, un estudio más en profundidad de los posibles modelos ultrapirenaicos con los que haya podido tener contacto Esteban y su taller nos lleva ineludiblemente a pensar en una filiación francesa para algunas de sus características arquitectónicas.

Concretamente se pueden constatar modelos bastante sugerentes en la zona de Aveyron, departamento formado por la antigua provincia de Rouergue. La arquitectura de esta región francesa, aunque de relativa calidad, sobre todo en comparación con la vecina zona de Auvergne, se caracterizaba desde finales del siglo XI por la edificación de iglesias cuyas cabeceras, de uno o tres ábsides, adoptaban frecuentemente la forma poligonal. Los exteriores de estos ábsides tienen articulaciones variadas con unas características que se combinan y se utilizan de manera caprichosa según los casos. Unas veces se dividen en tramos verticales por contrafuertes, que en la zona del rio Tarn se unen en la parte superior con potentes arcadas. En otras ocasiones son únicamente gruesas columnas rematadas en capiteles la única articulación de sus muros[204]. Interiormente pueden optar por repetir

[199] F. J., Ocaña Eiroa, "El crucero de la catedral de Santiago. Mutilaciones y transformaciones", *Abrente,* 40-41 (2008-2009), 44-46.

[200] E. Aragonés Estella, "Época prerrománica y románica", *La catedral de Pamplona,* vol. I, Pamplona, 1994, 138.

[201] J. M. Lacarra y de Miguel, "La catedral románica", 73-86.

[202] Se podrían citar, por ejemplo, la iglesia de San Miguel de Aralar, la ermita de san Miguel de Izaga, la desaparecida San Nicolás de Sangüesa y otras como Santa María de Sangüesa que, aunque no es poligonal conserva la misma articulación interior de arquerías, cfr.: E. Aragonés Estella, "Época prerrománica", 138-139; C. Fernández-Ladreda Aguadé, "El camino de Santiago en Navarra: Pamplona, Sangüesa y Estella", en María del Carmen Lacarra Ducay (coord.), *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura,* Zaragoza, 2005, 31-33.

[203] F. J., Ocaña Eiroa, "La controvertida personalidad del Maestro Esteban en las catedrales románicas de Pamplona y Santiago", *Príncipe de Viana,* 228 (2003), 7-58; Sostiene que las cabeceras poligonales que aparecen en Galicia y Navarra en función de Esteban no obedecen a un modelo común, sino que son excepciones de estas dos comunidades artísticas.

[204] El impacto que causó en la región el modelo arquitectónico importado de Auvergne que suponía la abadía de Conques motivó la aparición de secuelas y adaptaciones de su cabecera en los que, sin embargo, continuaban presentes

Figura 34
Iglesia de Saint-Hilarian-Sainte-Foy de Perse en Espalion (Aveyron). Cabecera con ábsides poligonales
Foto del autor

la forma poligonal del exterior o la semicircular. Sin embargo, en la mayoría de los casos, sobre todo a partir de principios del siglo XII, suelen estar articuladas con una sucesión de arcadas que enmarcan las ventanas y tramos de muro alternadamente.

Para el modelo poligonal de la capilla de Santa Fe de Santiago, se pueden presentar numerosos ejemplos aveyroneses en los que encontramos todos sus rasgos morfológicos. La iglesia de Perse en Espalion conserva de la construcción de finales del siglo XI los ábsides laterales poligonales parangonables con nuestra capilla por su sencillez (figura 34)[205].

algunos de los rasgos de la arquitectura autóctona, tales son los casos de las iglesias de Saint-Fauste de Bozouls, Sainte-Eulalie d'Olt o Saint-Amans de Rodez; J. VALLERY-RADOT, "Les Églises romanes du Rouergue", *Bulletin Monumental*, 99 (1940), 5-68; J. BOUSQUET, "Églises romanes du Rouergue", *Centre international d'études romanes*, vol. 4 (1976), 5-13.

[205] En el cartulario de Conques se conserva un documento del año 1060 según el cual Hugues de Calmont, su mujer Foy y su hijo Bégon donan la iglesia de Perse a la abacial de Conques, *vid.* G. DESJARDINS, *Cartulaire de l'Abbayé de Conques en Rouergue*, París, 1879, doc. 572, 401-403. Seguramente, la donación motivó la reconstrucción de la iglesia y del monasterio. Las partes pertenecientes al último cuarto del XI son los dos ábsides laterales poligonales y el crucero donde hay capiteles inspirados en la primera campaña de Conques. El ábside central fue sustituido a mediados del XII por otro también poligonal, pero con una articulación que denota ya una fase románica más avanzada con fuertes influencias de la cabecera de Conques cuyo ábside se reconstruye también hacia 1070; G. GAILLARD, M. M., GAUTHIER, y L. BALSAN, *Rouergue Roman*, La Pierre-qui-vire, 1963, 196-200; N. POUSTHOMIS-DALLE, "Perse (Commune d'Espalion) Église Saint-Hilarian-Sainte-Foy", *Congrès Archéologique de France*, Paris, 2011, 263-277.

Figura 36
Iglesia de Sainte Sainte-Eulalie d'Olt (Aveyron). Cabecera poligonal con absidiolos semicirculares
Foto del autor

Las gruesas columnas que separan los paños rectos en el ejemplo compostelano se constatan en ejemplos de la misma cronología en el valle del Lot como la cabecera de Saint-Pierre de Pierrefiche (figura 35)[206] de gran similitud con la obra de Esteban en Santiago, o las absidiolas de Sainte-Eulalie d'Olt (figura 36). En esta se planteó en la última década del siglo XI una gran iglesia que seguía la planimetría de la vecina Conques. Sólo se construyó la cabecera con deambulatorio y tres capillas radiales. Si nos interesa ahora es porque su estructura poligonal de siete lados, es el parangón conocido más sugerente para la capilla mayor compostelana erigida por Esteban. Recientemente J. L. Senra ha atribuido la forma poligonal del ábside de la catedral al conocimiento, por parte de Esteban, de la cabecera paleocristina de la basílica tolosana de Notre-Dame de la Daurade (S. V)[207]. Sin negar el contacto de Esteban con el ambiente tolosano creo que es más plausible, a tenor de los modelos comentados, su inspiración en la arquitectura de Aveyron. De hecho, las mismas relaciones con esta zona se pueden establecer para la arquitectura navarra desde finales del siglo XI. Cabeceras como las de San Miguel de Aralar (figura 37)[208] también pueden encontrar parangón en los ejemplos más antiguos y sencillos de la arquitectura de Aveyron como la comentada iglesia de Perse o Saint-Remy de Montpeyroux.

La cabecera de la catedral de Pamplona y sus secuelas en la región como la iglesia de Irache pertenecen a una fase evolutiva posterior. Sin embargo, su característica de separar los paños exteriormente por gruesos contrafuertes era uno de los recursos más habituales de las construcciones aveyronesas desde finales del siglo XI y durante todo el siglo siguiente. Sirva como uno de los múltiples ejemplos que podríamos aducir la iglesia de Saint-Côme d'Olt que conserva del siglo XI un sencillo ábside dividido en tramos verticales por contrafuertes que rematan en el alero (figura 38).

Estas conexiones formales entre la arquitectura de Aveyron y ciertos monumentos de Navarra de finales del siglo XI y de principios del XII y con la fase constructiva de la catedral de Santiago durante la dirección del maestro Esteban, se hacen todavía más probables si tenemos en cuenta que toda la antigua provincia de la Rouergue, pertenecía a la diócesis de Rodez y que políticamente dependía de los

Figura 35
Iglesia de Saint-Pierre de Pierrefiche, (Aveyron). Cabecera poligonal
Foto del autor

[206] Saint-Pierre de Pierrefiche se encuentra en el Cantón de Saint-Geniez d'Olt, en el actual departamento de Aveyron perteneciente al distrito de Rodez en Midi-Pyrénées.

[207] J. L. Senra Gabriel y Galán, "Reflexiones en torno a los principios y fundamentos de la catedral románica de Santiago de Compostela", *Revista chilena de Estudios Medievales*, 10 (2016), 24.

[208] Seguramente la obra de la iglesia actual fue comenzada durante el reinado de Sancho el de Peñalén (1039-1076), quien tiene documentadas donaciones importantes al santuario, *vid.*: C. Fernández-Ladreda Aguadé, (dir.) *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2004 70-73.

Figura 37
Santuario de San Miguel de Aralar (Navarra). Cabecera con ábsides poligonales
Foto del autor

condes de Toulouse. De esta diócesis, procedía, recordemos, Pedro el obispo de Pamplona que contrata a Esteban cuando éste dirigía las obras de Santiago.

Además, no debemos olvidar la conexión con el gran monasterio de la Rouergue en este momento, Sainte-Foy de Conques, donde también había comenzado su vida religiosa Pedro de Rodez y con el que había establecido un pacto de hermandad espiritual[209]. Además de donar numerosas posesiones en Navarra a la abadía de Conques, el obispo se hizo rodear de una curia de eclesiásticos entre los que destacaban por su número los procedentes de Conques[210].

A juzgar por los datos que se pueden extraer del cartulario de la abadía, esta solía enviar a monjes arquitectos para construir no solo iglesias sino también edificaciones militares e incluso puertos en las localidades en

Figura 38
Iglesia de Saint-Côme d'Olt (Aveyron). Ábside con contrafuertes que rematan en el alero
Foto del autor

las que se establecía por compra o donación[211]. Conocemos incluso el nombre de tres de ellos *Petrus*, *Deusdet* y *Odolricus*, que construyeron una iglesia dedicada a Santa Fe que todavía se conserva hoy en la localidad aquitana de

[209] El pacto de hermandad espiritual entre Pamplona y Sainte-Foy de Conques es sólo una pequeña muestra de los beneficios que acumuló la abadía durante la prelacía de Pedro de Rodez. Además del regalo personal de una edición del libro *Moralia in Job* de Gregorio Magno, Conques recibió numerosas donaciones de iglesias, monasterios y diversas propiedades en Navarra; *vid*: J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos* vol. I, 298-297.

[210] J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos*, vol. I, 297.

[211] *Le cartulaire nous montre les moines bâtissant, dans les lieux où ils vont s'établir, des églises, des couvents, des bourg de sauvetage, des ports…* , G. Desjardins, *Cartulaire*, doc. 24.

Figura 39
Catedral de Santa María de Pamplona, Antigua portada de la cillería

Foto Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico

Esclottes[212]. Este y otros datos similares[213] llevaron al propio editor del cartulario en 1879 y a J. Iturralde y Suit poco después a proponer que la abadía de Conques hubiese enviado a monjes arquitectos a construir iglesias en Navarra entre las que se encontraría la propia Catedral de Pamplona[214], lo cual es un dato a tener en cuenta que nos habla del intercambio de artistas a ambos lados de los Pirineos. En este punto es cuando cabe preguntarse si Esteban no habría llegado a Pamplona de la mano de Pedro de Rodez procedente de Aveyron y en el marco de la repoblación franca de Navarra, ya que sin el conocimiento de las fórmulas de esta región no se entienden las características que se atribuyen a su arquitectura.

Éste se habría asentado en Pamplona donde se debe de casar con una navarra tal y como se deduce de la documentación de la catedral de Pamplona[215].

Es entonces cuanto Pedro de Rodez, una vez hubo tomado posesión de la cátedra de Pamplona comienza una serie de reformas en consonancia con el espíritu renovador de la Reforma Gregoriana. Introduce en el orden canonical la regla de San Agustín y comienza las obras, en el conjunto catedralicio. Pero no se empieza por construir una nueva iglesia ya que todavía estaba en uso la antigua catedral de la Asunción de María, sino que se empieza por lo más necesario que son los edificios para la vida en común de los canónigos, es decir, las viviendas canonicales con su cillería, refectorio y dormitorio, todo dispuesto dentro de un muro de clausura (figura 39)[216].

En 1097, el papa Urbano II elogiaba a Pedro de Rodez que ya había reformado a los canónigos y "los edificios convenientes para el servicio de Dios" por lo que con anterioridad a esta fecha ya se debía de haber construido los edificios comunes en la zona de la catedral[217]. Creo que Esteban debía de encontrarse trabajando en estas obras de la canónica de Pamplona cuando marcha en 1094 con su taller a dirigir la obra de la catedral de Santiago[218].

[212] G. Desjardins, *Cartulaire*, doc. 50, 51; DESCHAMPS, P., "Sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de Léon et de Saint-Jacques de Compostelle", *Bulletin Monumental*, (1941), 245. La iglesia, hoy dedicada a san Blas, fue reconstruida en el siglo XII sobre la edificada el siglo anterior por los monjes de Conques: P. Dubourg-Noves, *Guyenne romane*, La-Pierre-qui- Vire, 1969, 26.

[213] El documento n.º 53 del mismo cartulario datado en el año 1076: *Ego Falco et Uxor mea Florencia et infantes nostri damus sancto Salvatoris et Sanctae Fidi de Conchis nostrum mansum de Vinairols, in tali convenientia ut* ***monachi sactae Fidis faciant ibi ecclesiam***, G. Desjardins, Cartulaire, 53.

[214] "Según allí vemos, aquellos sabios religiosos elevaron numerosas construcciones en Navarra (...) quizá en la catedral románica de Pamplona, cuyo comienzo llevo a cabo el obispo D. Pedro en el año 1100, según se ve por los versos esculpidos en su portada, trabajaran monjes de la abadía de Santa Fe": J. Iturralde y Suit, "Los constructores probables de la catedral románica de Pamplona en el siglo XI", *Obras de Don Juan Iturralde y Suit. Vol. IV. Las grandes ruinas monásticas de Navarra*, Pamplona, 1916, 267-268. Creo sinceramente que la complejidad y envergadura de la catedral románica de Pamplona se entiende mejor pensando en la arquitectura de Auvenia donde en el siglo XI se estaban levantando grandes templos de elaboradas estructuras que ejercieron una importante influencia sobre la vecina región de Aveyron y particularmente sobre la nueva iglesia abacial de Conques. Además del tema del ábside poligonal de procedencia *aveyronnais*, en Conques encontramos estructuras repetidas en el proyecto pampilonense como el macizo occidental formado por dos torres asentadas sobre los últimos tramos de las naves laterales y entre las cuales se abriría una portada bífora de estirpe tolosana que, como es bien sabido, en Conques fue sustituida a posteriori por una portada con tímpano único y en Pamplona fue destruida en el siglo XVIII.

[215] R. A. Fletcher ya había apuntado que tanto el nombre de Esteban como el de su mujer Renaldis eran franceses *vid.*: R. A. Fletcher, *A vida e o tempo*, 216, nota 31; Un completo análisis de estos documentos y de los restos de la catedral románica de Pamplona en: J. Martínez De Aguirre, "El Maestro Esteban de Pamplona: ¿arquitecto y urbanista?", *Ad Limina*, 6 (2015), 67-97.

[216] J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos*, vol. I, 257.

[217] C. Fernández-Ladreda Aguadé, (dir.) *El arte románico*, 78.

[218] De hecho, lo que queda de estas dependencias actualmente, el edificio conocido como la cillería, denuncia

Por eso, seguramente, a su vuelta a Pamplona en 1100-1101 era ya un personaje conocido y con la suficiente importancia como para ser objeto de donaciones por parte del obispo. Donaciones de casas y viñas cuya razón eran los buenos servicios "que había prestado y los que habría de prestar a la iglesia de Santa María de Pamplona"[219].

Estos documentos atestiguan a la perfección que Esteban había trabajado en Santiago donde la contratación de un maestro de procedencia francesa no resultaría extraña ya que, como vimos, durante la primera campaña Diego Peláez ya había contado con una nutrida nómina de canteros y escultores de la misma procedencia[220]. Lo cierto es que, arquitectónicamente, los rasgos que se detectan en estos años en la obra de Santiago proceden del macizo central francés y, escultóricamente, de la zona navarro-aragonesa y de Conques, entre otras.

Pero la aparición en Santiago de este maestro todavía resulta menos extraña si tenemos en cuenta la sugerente tesis de M. Castiñeiras quien afirma que pudo haber sido el propio Diego Peláez el que hubiese enviado a Esteban desde Navarra para continuar las obras que se habían detenido tras su marcha[221]. Esta hipótesis resulta todavía más sugerente si tenemos en cuenta las estrechas relaciones entre Peláez y Pedro de Rodez quién le pudo haber recomendado este taller para ser enviado a Compostela. Por otro lado, que Peláez se encontrase en el destierro no quiere decir que no estuviese bien visto en su sede, donde había quedado un cuerpo canonical que se encontraba todavía de su lado, y un administrador, Diego Gelmírez, que en ese momento todavía debía de ser un hombre de confianza de Peláez ya que había sido formado por él[222]. El devenir de los acontecimientos seguramente hizo ver a Gelmírez que la posición para aumentar de rango no era al lado de su mentor exiliado sino del lado del rey Alfonso VI. De hecho, es bastante sintomático que la fecha de 1100, en la que es nombrado obispo, es la que marque el final de la estadía de Esteban en Santiago. Seguramente, Gelmírez, una vez que se sintió seguro en su cargo, devolvió a Navarra al maestro enviado por Peláez y decidió buscar una nueva dirección para las obras que estaba decidido a impulsar con nuevas fuerzas. Esta posible ligazón de Esteban con el obispo desterrado podría explicar la ausencia de su nombre en fuentes compostelanas de patrocinio gelmiriano como el *Liber Sancti Iacobi* o la *Historia Compostelana*: ¿participó Esteban en Compostela de la misma *damnatio memoriae* de su protector?

JACA, TOULOUSE, MOISSAC Y CONQUES: LA VARIADA FORMACIÓN DEL TALLER DE ESTEBAN

Esteban había trabajado, por tanto, en Santiago desde al menos 1095 al frente de un taller de canteros y escultores de diferente calidad y variada formación. Es muy posible, como ya se apuntó, que parte de la nómina de canteros del primer taller todavía siguiese en Santiago e incluso que la gestión de las obras todavía recayese sobre la gente de Diego Peláez a la llegada de Esteban. Buena prueba de ello es la continuidad que se aprecia en ciertas ideas

la participación de un maestro de procedencia francesa, concretamente de Toulouse o su área de influencia, cfr C. Fernández-Ladreda Aguadé, (dir.) *El arte románico*, 77-79 y J. Martínez De Aguirre, "Catedral de Santa María", *Enciclopedia del Románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, 2008, 1042-1047.

[219] J. M. Lacarra y de Miguel, "La catedral románica", 74; E. Aragonés Estella, "Época prerrománica", 135.

[220] John Williams ha llegado a la misma conclusión del origen francés de Esteban al retomar su vieja teoría de la inversión de maestros entre ambas campañas Según esta, Esteban sería el arquitecto de Peláez y Bernardo el de Gelmírez, cfr.: J. Williams, "Framing Santiago", *Romanesque art and thought in the twelfth century*, Princeton, 2008, 219-238, espec., 221.

[221] M. A. Castiñeiras González, "La meta del camino", 221-227.

[222] Las circunstancias extrañas de la elección de Diego Gelmírez en 1096, que se desprenden de los relatos de la *Historia Compostelana*, ya hicieron pensar a R. A. Fletcher que en Compostela todavía se pensaba en el regreso de Diego Peláez, *vid*: R. A. Fletcher, *A vida e o tempo*, 141.

Figura 40
Catedral de Santiago de Compostela. Interior de la girola
Foto del autor

presentes en la primera campaña como la duplicación de capiteles con la misma temática (figura 40).

La mayoría de las manos que se detectan en esta campaña proceden del ambiente navarro-aragonés donde había florecido en la catedral de Jaca hacia 1090 un estilo escultórico caracterizado por un diálogo muy estrecho con modelos clásicos. En Santiago la recepción de los modelos jaqueses se hará unas veces a través de la repetición de fórmulas estilísticas y otras a través de la creación de obras originales y de gran calidad. El taller tendrá además un escultor que demuestra una formación conquense indudable y que, a través de su única obra, el capitel del avaro, se convierte en el puente entre los escultores de la misma filiación que habían trabajado en la primera campaña y los que casi inmediatamente empezarían a trabajar en la decoración de las portadas del transepto y que también denuncian la misma procedencia.

La presencia de un grupo de escultores de formación navarro aragonesa no es extraña en vista de las conexiones de Santiago con el reino de Sancho Ramírez (1042-1094) a través del desterrado Diego Peláez. Como ya se apuntó, éste pudo haber sido quién envió a este taller a su sede para continuar los trabajos que había comenzado décadas antes. Por otro lado, no podemos olvidar que todavía en esos años los aspectos administrativos de las obras y seguramente también los ideológicos del programa figurativo estaban dirigidos por los hombres de Diego Peláez que todavía continuaban en Santiago. Sabemos, de hecho, que

Figura 41
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel de la girola con el martirio de Santa Fe
Foto Pablo Porral

Figura 42
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del lateral del capitel con el martirio de Santa Fe
Foto del autor

del equipo que gestionaba las obras estaban todavía en activo en Santiago, Segeredo, el tesorero, que muere hacia 1107, y Gundesindo, el prior de la Canónica, que debía de estar muy ligado a la construcción ya que cuando muere hacia 1112 deja la mitad de sus bienes a la obra de la iglesia[223]. Resulta muy sugerente ver en estos personajes a los responsables ideológicos de un programa iconográfico como el de la cabecera que necesita, por fuerza, de unos mentores cultos que aporten la erudición y el conocimiento de fuentes textuales que las imágenes de los capiteles demuestran en todo momento.

Jaca, Loarre y Moissac

Las conexiones entre la escultura de Santiago y el estilo denominado jaqués no son exclusivas de esta etapa constructiva. De hecho, en la primera campaña se intuían ya elementos que luego se convertirán en algunas de las señas de identidad del capitel jaqués como los pitones de ángulo y el tipo de volutas de sección cuadrangular[224]. Resulta aventurado ver en estos rasgos compostelanos la base

[223] S. Moralejo Álvarez, "Santiago de Compostela", 307.

[224] S. Moralejo Álvarez, «La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. Etat des questions", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10, 1979, 80-83.

Figura 43
Loarre (Huesca). Iglesia castrense de San Pedro. Capitel con personajes
Foto Antonio García Omedes

Figura 44
Catedral de San Pedro de Jaca (Huesca). Capitel con entrelazos
Foto Juan Antonio Olañeta

del llamado capitel jaqués, aunque no tanto si reflexionamos y pensamos que el florecimiento del arte de Jaca se produce hacia 1090 poco después de la paralización de las obras en Santiago por el destierro del obispo Diego Peláez. Sea como fuere, estas conexiones afectaban únicamente, a aspectos formales de la estructura del capitel y nunca a verdaderos rasgos de estilo de las figuras que contenía.

En esta etapa, puente entre el inicio de la escultura en Compostela y las grandes realizaciones de los talleres del transepto se detecta el primer esfuerzo por introducir la narrativa en la escultura monumental de los capiteles (plano 3). Esta introducción correrá a cargo del denominado "Maestro de los capiteles historiados" que realiza la serie dedicada a los mártires de Agen (figura 41)[225]. Su estilo resulta una derivación un tanto tosca de las creaciones de los escultores de Jaca, pero sabe adaptar perfectamente una composición en friso al esquema de capitel situando las tres figuras principales en la cara mayor y los dos personajes secundarios en las laterales. Es la misma solución que hacia 1090-1095 había logrado uno de los escultores de la iglesia del castillo de Loarre que realiza varios capiteles con la misma composición aunque su estilo de base jaquesa aparece contaminado por importantes aportaciones tolosanas (figura 43)[226].

La única marca creativa de estos capiteles se encuentra en su estructura superior cuyos pitones de ángulo realizados a base de gruesas estrías rematan en unas volutas convertidas en unos tirabuzones de fuerte proyección frontal. Este motivo que encontramos, aunque menos exagerado, en obras aragonesas derivadas de Jaca, será retomado por otro de los maestros de este taller, aunque de una manera más elegante (figura 44).

Se trata del "maestro de la maleza" que realiza tres capiteles vegetales y los dos en los que aparecen bestias salvajes entre la maleza. En esta serie el festón de las volutas no es tan acusado como en los capiteles historiados y se repite no sólo en los ángulos del cesto sino también en la parte central dando la sensación de que se trata de dos capiteles unidos. Este maestro se caracteriza por la utilización masiva de un motivo que está destinado a obtener una gran fortuna en el taller del transepto. Se trata del tema de la liana vegetal que

[225] Es la denominación que M. Castiñeiras utiliza para referirse a uno de los escultores del taller de Esteban que con más seguridad pude adscribirse al ambiente jaqués: M. A. Castiñeiras González, "La meta del camino", 226.

[226] J. A. Martínez Prades, *El castillo de Loarre. Historia constructiva y valoración artística*, Huesca, 2005, 142-145.

Figura 45
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel 135 con lianas vegetales regulares
Foto Pablo Porral

unas veces, como en el capitel 135 (figura 46), adquiere la forma de un entrelazo regular y otras como en los capiteles con animales, toma la más expresiva forma sinuosa y selvática más de acuerdo con el significado del capitel.

El estilo de este maestro es el que se encuentra más íntimamente relacionado con el arte aragonés de entre 1090 y 1105 que representa la madurez del estilo jaqués a través de aportaciones ultrapirenaicas sobre todo de Moissac. Supone, de hecho, un estadio intermedio entre el arte jaqués que llega a Compostela, con aportaciones tolosanas y loarresas, y el posterior estilo del taller del maestro Esteban en la catedral de Pamplona entre 1115 y 1127.

De hecho, en los capiteles que talla se observan rasgos característicos de los capiteles de la catedral jacetana realizados entre 1090 y 1100. El gusto por los tallos vegetales de perfil triple que se entrelazan ocupando buena parte de la cesta, la estructura superior de volutas festoneadas, los animales que "habitan" entre estos tallos y cuyas anatomías poseen musculaturas orgánicas y movimientos veraces, las bolas bajo los bordes de las hojas de los capiteles vegetales, son algunos de los recursos que utiliza el "maestro de la maleza" en su producción compostelana.

Los animales de sus creaciones pueden buscar composiciones en las que domina la simetría y la monumentalidad de las figuras como en el capitel 130 (figura 46). Son las mismas características que contemporáneamente se estaban realizando en monumentos de la órbita jaquesa como la cripta de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico (Aragón), donde encontramos un capitel con dos aves que se retuercen sobre sí mismas para morderse las patas (figura 47)[227]. Son figuras monumentales de gran fuerza y corporeidad, de potentes garras y que, al igual que los

[227] Para una puesta al día de la cuestión de la escultura de Jaca y su madurez entre 1080 y 1105 *vid.*: M. A. Castiñeiras González, "Verso Santiago?. La escultura románica da Jaca a Compostella", en Arturo Carlo Quintavalle (ed.) *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Milán, 2007, 387-396, espec. 393.

Figura 46
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 130 con grifos, obra del "Maestro de la Maleza"
Foto Simón Vázquez

Figura 47
Cripta de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico (Zaragoza). Capitel con aves con los cuellos entrelazados
Foto Antonio García Omedes

animales que esculpe el maestro compostelano, se muerden sus patas en una posición simétrica. Es un arte que se encuentra en un estadio más evolucionado con respecto al del maestro de Jaca debido a la influencia de la escultura tolosana y moissaguesca.

Es precisamente la influencia de Moissac la que estaba llegando en estos años a Compostela y a partir de la cual este maestro llegará a soluciones originales y creativas. En la abadía de Saint-Pierre de Moissac, existía un *scriptorium* con una abundante producción miniaturística y un taller procedente de Toulouse que estaba decorando desde al menos el año 1086, el claustro de la iglesia abacial[228]. Es precisamente en la decoración de los cimacios de algunos capiteles de este claustro y en algunas obras del *scriptorium* datadas en los últimos años del siglo XI donde se encuentran los paralelos más sugerentes para el tipo de animales afrontados en medio de tallos vegetales (figura 48). Esta incipiente influencia de Moissac parece asumida por los talleres compostelanos tal y como demuestra una obra de orfebrería realizada, seguramente en el obrador catedralicio en estos años en torno al 1100. Se trata del denominado altar portátil del Tesoro de San Rosendo en cuya cenefa lateral encontramos una decoración de águilas en medio de unos roleos vegetales que recuerdan fuertemente a modelos miniados y esculpidos de Moissac (figura 49)[229].

Así, los tallos vegetales, en el arte jaqués se entrelazan, pero siempre rematan en una hoja o en una palmeta. En los capiteles de Santiago, sin embargo, los tallos más que entrelazarse se enmarañan y entrecruzan sin principio ni fin tal y como se observa en algunas miniaturas del *scriptorium* moissaguesco como en la inicial del folio 85 de una biblia producida en esa abadía a finales del siglo XI (figura 48). De esta forma las composiciones de nuestros capiteles parecen versiones esculpidas de estas complejas iniciales decoradas de los manuscritos que entonces se producían en la Francia meridional.

Que este escultor hubiese tenido acceso a alguno de estos libros en la propia Compostela no resultaría nada extraño ya que estos podrían haber llegado a la ciudad de la mano

Figura 48
Bibliothèque nationale de France. Inicial del folio 85 de una biblia producida en Saint-Pierre de Moissac a finales del siglo XI con animales entre tallos vegetales, Ms. Latin 52

Foto Bibliothèque nationale de France

[228] T.W. Lyman, "Notes on the Porte Mièjeville Capitals and the construction of Saint-Sernin in Toulouse", *The art Bulletin*, 49 (1967), 33-35. Para un completo estudio del claustro de Moissac *vid.* Q. Cazes, y M. Scellès, *Le cloître de Moissac, chef-d'ouvre de la sculpture romane*, Bordeaux, 2001.

[229] S. Moralejo Álvarez, "Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13 (1982), 285-310 ; M. A. Castiñeiras González, "Un enxoval para o corpo santo: o tesouro de san Rosendo", *Rosendo, o esplendor do século X*, Santiago de Compostela, 2007 (Cd Rom).

Figura 49
Catedral de Ourense. Altar portátil del Tesoro de San Rosendo. Detalle de la orla con aves y entrelazos vegetales
Foto del autor

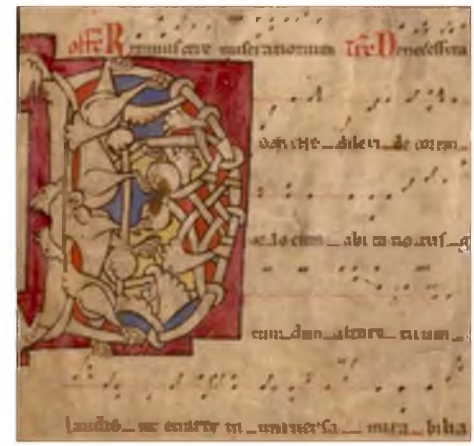


Figura 50
Archivo Distrital de Braga. Fragmento de un folio de pergamino procedente de la Sé de Braga en los que el texto está encabezado por una inicial miniada con entrelazos y animales
Foto Archivo Distrital de Braga

de Dalmacio cuando ocupa la cátedra iriense. Dalmacio había sido monje de Cluny y llega a Galicia con el contingente de clérigos franceses que Alfonso VI situará en puestos de responsabilidad de la Iglesia hispana para asegurarse el control de los obispados y, sobre todo, la implantación de la Reforma Gregoriana en sus reinos. En este contexto resulta lógico pensar que Dalmacio hubiese traído de Francia, incluso del propio *scriptorium* de Cluny los libros litúrgicos necesarios para el desempeño de sus funciones *more romano*[230]. Si bien esta hipótesis no se puede demostrar para el caso compostelano por la ausencia de testimonios materiales de esta etapa de la sede, la situación de la iglesia compostelana no debió de haber sido muy distinta a la de la vecina sede de Braga donde Giraldo, también un monje cluniacense, en este caso procedente de la importantísima abadía de Saint-Pierre de Moissac, ocupó la sede metropolitana desde 1097[231]. Este, que a la sazón había sido bibliotecario de la abadía, habría aportado a la sede bracaraense también libros litúrgicos de los que, en este caso, si quedan testimonios con miniaturas[232]. En el caso de Braga, estos modelos sirvieron también de inspiración a los escultores que entonces trabajaban en la construcción de la nueva catedral para la decoración de algunos de los capiteles en los que una maraña de tallos vegetales atrapa a bestias y figuras humanas (figura 50)[233].

En definitiva, la originalidad del Maestro de la Maleza radica en haber conseguido aunar el estilo jaqués, del que parte su experiencia, con las influencias de Moissac que estaban llegando a Compostela, seguramente a través de modelos miniados, para crear obras con un carácter nuevo y destinado a tener un gran éxito en el futuro. Es este, sin duda, el capítulo más original de la escultura compostelana de esta campaña constructiva y supone la evolución del arte jaqués que estaba llegando a la catedral sobre todo través de la asimilación de fórmulas languedocianas que

[230] R. González Ruiz, *Hombres y libros de Toledo (1086-1300)*, Madrid, 1997, 65-66; M. López-Mayán, "Culto y cultura en la catedral compostelana en el siglo XI" en José Luis Senra Gabriel y Galán (ed.), *En el principio. Génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela: contexto, construcción y programa iconográfico*, Pontevedra-Santiago de Compostela, 2014, 52.

[231] M. A. Castiñeiras González, "La cultura figurativa románica en el noroéste peninsular y sus conexiones europeas (1050-1110). El caso de Braga", *II Congreso Internacional Portugal encrucilhada de culturas, artes e sensibilidades*, Coimbra, 2005, 578-579.

[232] Tal es el caso de dos folios de pergamino procedentes de la Sé de Braga y hoy custodiados en el Archivo Distrital de Braga en los que el texto está encabezado por iniciales miniadas con entrelazos y animales: A. J. da Costa, *A biblioteca e o tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, Braga, 1985, 278-279 y figs. 40 y 41.

[233] V. Nodar Fernández, "Capitel con Hombre entre lianas de la Catedral de Braga", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán—Santiago de Compostela, 2010, 368-369.

Figura 51
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 123 realizado por el Maestro de Conques con el tema del castigo del avaro
Foto Pablo Porral

estaban penetrando con decisión en las fábricas del camino de peregrinación. De hecho, es el único maestro de esta campaña al que se le puede asegurar una continuidad en el taller del transepto que asimilará sus fórmulas repitiéndolas en unos casos y transformándolas en otras.

El maestro de Conques

Es un escultor al que sólo se le puede adscribir una obra que no es otra que el conocido capitel con el castigo del avaro situado en el muro oriental del transepto norte (figura 51). Por su iconografía, su situación, su estilo y su cronología ha llamado siempre la atención de los estudiosos del arte románico[234]. De hecho, se han propuesto diversidad de soluciones para los problemas que aún plantea. Para M. Durliat, el capitel habría sido realizado por un artista viajero procedente de Sainte-Foy de Conques donde no sólo aparece el mismo tema en su famoso portal occidental, sino que está realizado con un estilo muy similar (figura 52). Sin embargo, como en las fechas que propone para el capitel de Santiago (1112-1124), el tímpano no estaba realizado ya que lo data hacia 1140, acaba planteando la idea de una fuente iconográfica común para ambas realizaciones[235]. S. Moralejo, por su parte, dándose cuenta de la excepcionalidad de la obra, recurre a la solución del artista viajero que habría realizado este capitel a modo de examen para entrar en el obrador, pasando luego a trabajar en la portada de las Platerías (figura 53)[236].

Recientemente, L. Huang en su estudio sobre la abadía de Conques ha propuesto que el capitel hubiera sido realizado por el mismo maestro del tímpano que el mismo autor data en el año 1100[237]. La misma "presencia real" en Compostela de un artista procedente del taller de Conques ha sido defendida por T. Le Deschault quien también situa la realización del capitel compostelano después del tímpano conquense[238].

[234] Un completo recorrido por la historiografía de este capitel puede encontrarse en: L. Huang, *L' abbatiale Sainte-Foy*, 383.

[235] Su inspiración se encontraría según él en el "trésor iconographique" de la abadía de Conques, *vid.*: M. Durliat, *La sculpture romane*, 317; J. Wirth, *La datation*, 238-240.

[236] S. Moralejo Álvarez, "Artistas patronos y público", 404 y 422.

[237] L. Huang, *L' abbatiale Sainte-Foy*, 382-384.

[238] T. Le Deschault de Monredon, "Les modèles transpyrénéens", 49-52 y del mismo autor "Formación, viaje y memoria visual: los escultores de Auvernia y su evolución artística", en: M. Castiñeiras González (ed.), *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, Almería, 2017, 121-134. Por su parte, M. Castiñeiras en "Ojo avizor", 261-263, identifica a este escultor con el Maestro de las Tentaciones que trabajaría también en los relieves de la puerta de las Platerías de la basílica compostelana.

Figura 52
Iglesia abacial de Sainte-Foy de Conques. Detalle del tímpano de la portada occidental con el castigo del avaro en el infierno
Foto del autor

Figura 53
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del tímpano izquierdo de la Puerta de las Platerías con los demonios obra del Maestro de Conques
Foto del autor

Figura 54
Catedral de Santiago de Compostela. Puerta de las Platerías. Detalle de uno de los demonios del tímpano izquierdo
Foto del autor

La incorporación de este escultor al taller de Esteban, poco antes de su marcha a Pamplona, demuestra una continuidad de los intercambios artísticos con el taller de Conques que se habían iniciado dos décadas atrás y que culminarían con su intervención en la decoración de la Puerta de las Platerías, recordemos, datada por una inscripción en el año 1103 (figura 54)[239].

Por otro lado, es muy posible que las ya comentadas relaciones entre la diócesis de Pamplona y la abadía de Conques hayan podido influir en estos intercambios artísticos favoreciendo la incorporación al taller compostelano de este escultor, que entonces ya gozaría de un cierto prestigo avalado por su obra en la abadía de Sainte-Foy y que, habría realizado este capitel entre 1100 y 1103 justo cuando se estaba trabajando ya en los muros perimetrales del crucero. Por otro lado, y como tendremos ocasión de analizar más adelante, la

[239] M. A. Castiñeiras González, "Ojo avizor", 262.

Figura 55
Catedral de Santiago de Compostela. Vista general del transepto desde el sur
Foto del autor

llegada de esta fórmula iconográfica para el castigo de la avaricia a Compostela procedente de Conques en estos años no resulta, además, tan extraña si tenemos en cuenta que no fue la única ya que como ha demostrado M. Castiñeiras, durante el episcopado de Diego Peláez habría llegado ya el ciclo hagiográfico de los mártires de Agen, dispuesto para decorar una capilla que no se realizó entonces sino ahora durante esta campaña.

EL TRANSEPTO

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA DE GELMÍREZ

El transepto de la catedral compostelana posee una configuración arquitectónica muy compleja siguiendo la tipología de las denominadas "iglesias de peregrinación" hispano francesas del románico pleno (figura 55). Una gran nave abovedada con dos naves colaterales que se continúan en los extremos norte y sur, y una amplia tribuna sobre estas con funciones de contrarresto de la bóveda principal y como espacio para la circulación. Las naves laterales tienen una función concreta no sólo de ampliar el espacio sino de permitir una circulación fluida dentro del templo incluso durante las celebraciones litúrgicas. Cuatro capillas semicirculares se abrían a la colateral oriental en función de aumentar los espacios de culto. De estas, las del transepto sur han desaparecido sin dejar rastro y de las del transepto norte conservamos restos de la de la Santa Cruz y, al menos en su interior, la práctica totalidad de la de San Nicolás (figura 56)[240].

Ya hemos visto como esta parte oriental se puede atribuir a la dirección del maestro Esteban y, por lo tanto, datar su construcción entre 1094 y 1100 (figura 57). Las obras debieron de avanzar entonces a buen ritmo ya que, seguramente, estaban muy adelantados los trabajos de liberación, nivelación del terreno y cimentación que ya habrían empezado en la etapa anterior[241].

[240] F. J. Ocaña Eiroa, "El crucero", 44-46.

[241] Esto se infiere del hecho de que ya antes de la deposición de Diego Peláez la iglesia de Santa María de la Corticela que había sido recortada en su extensión hacia occidente en virtud del pacto que el obispo había firmado con el abad Adulfo de Pinario con el fin de liberar el espacio para la construcción del crucero de la nueva basílica, estaba ya reconstruida. En una donación del rey Alfonso VI al abad Adulfo del 1 de agosto de 1088, año de la deposición de Peláez, el rey menciona que su iglesia estaba "recientemente consagrada" por lo que antes de ese año la obra estaría finalizada y, por lo tanto, podrían haber empezado las obras de cimentación del crucero norte según el plan original trazado por Bernardo para la basílica. A este propósito *vid.* F. López Alsina, "Implantación urbana", 44.

Figura 56
Catedral de Santiago de Compostela. Antigua capilla de San Nicolás en el transepto norte
Foto Simón Vázquez

Figura 57
Catedral de Santiago de Compostela. Muro oriental del transepto norte con una sencilla articulación de vanos y muros sin contrafuertes
Foto del autor

Arquitectónicamente, el tipo de absidiolo utilizado continúa la sencillez de líneas que observamos en la capilla de Santa Fe, aunque, como ya se dijo, se deja a un lado la exótica solución poligonal para volver a la clásica tipología semicircular[242]. Esta *variatio* entre ambas tipologías no supone necesariamente la partida de Esteban ya que, en la catedral de Pamplona, recordemos, también combinará el ábside poligonal central con otros dos semicirculares lo que sería un rasgo de su estilo, muy propio, como vimos, de su origen francés.

La sencillez de líneas que caracteriza también al taller se reafirma por la ausencia de pesados contrafuertes en el exterior que, sin embargo, serán una constante en el muro occidental del transepto y en la nave. En el plano de la decoración arquitectónica, se aprecia un continuismo con respecto a la primera campaña, que se manifiesta en capiteles de cuidada labra y motivos variados claramente diferenciados de los modelos vegetales seriados que invaden el resto del transepto y la nave[243].

Tras la marcha de Esteban a Pamplona después del año 1100, en el que se produce el nombramiento de Gelmírez como obispo, las obras avanzaron a gran velocidad bajo la dirección de Bernardo "el joven"[244]. En 1103 habían comenzado ya los trabajos en la Puerta de las Platerías[245], en 1105 se consagraron las capillas del transepto y la girola, al año siguiente el nuevo Altar Mayor[246]. En 1112, el hito fundamental fue el derribo de la iglesia prerrománica que todavía ocupaba el crucero[247] y que permitió liberar esta enorme nave transversal para su utilización como espacio congregacional para las grandes ceremonias, y la creación de una topografía sacra centrada por el eje transversal del transepto que proponía una circulación interna de los peregrinos desde la puerta norte a la sur pasando por la *confessio* de la Magdalena en el deambulatorio[248].

TOPOGRAFÍA Y FUNCIÓN DEL ESPACIO DEL TRANSEPTO

El espacio de la "Iglesia de Gelmírez" fue magistralmente "leído" por Serafín Moralejo como una arquitectura que recreaba una auténtica geografía simbólica de la peregrinación pues las advocaciones de muchas de las capillas del transepto y la cabecera recordaban santuarios célebres de los itinerarios peregrinatorios medievales: San Nicolás de Bari, la Santa Cruz de Jerusalén, Santa Fe de Conques, San Pedro de Roma, La Magdalena de Vézelay, San Martín de Tours...[249]. Esta

[242] S. Moralejo Álvarez, "Notas", 228.

[243] *Ibidem*, 229.

[244] Se trataría más de un superintendente que de un maestro arquitecto lo que se ha deducido de sus otros cargos de Tesorero de la iglesia compostelana desde 1118, y canciller real desde 1127 y promotor del proyecto del Tumbo A de la catedral desde 1129, S. Moralejo Álvarez, "Santiago de Compostela", 309. Su actividad posterior a 1133 se pudo centrar en la decoración pictórica de la iglesia de San Martiño de Mondoñedo en Foz (Lugo): M. A. Castiñeiras González, "Cuando las catedrales románicas estaban pintadas. El ciclo pictórico de san Martiño de Mondoñedo (Foz- Lugo), al descubierto", *Románico*, 8 (2009), 18-31, espec. 30.

[245] M. A. Castiñeiras González, "*Didacus Gelmirius*", 78.

[246] M. A. Castiñeiras González y V. Nodar Fernández, "Para una reconstrucción del Altar Mayor de Gelmírez: cien años después de López Ferreiro", *Compostellanum*, 55 (2011), 585.

[247] *HC*, I, 78, 2, trad. cit., 189. Sobre la iglesia de Alfonso III y su derribo véase también: J. Guerra Campos, *Exploraciones arqueológicas*, 339-341.

[248] Esta topografía en relación con el itinerario de los peregrinos en el interior de la Catedral fue ya tratada por: M. A. Castiñeiras González, "Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage. Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore-de-Léon et Saint-Etienne-de-Ribas-de-Sil", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34 (2003), 27-49 y más recientemente en: "El Maestro Mateo o la unidad de las artes", *Maestros del Románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo, 2010, 206.

[249] S. Moralejo Álvarez, "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela", en G. Sachia, (ed.), *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea*, Perugia, 1985, 37-61. (reed. en Moralejo Álvarez, S., *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Franco Mata,

Figura 58
Catedral de Santiago de Compostela. Puerta de las Platerías en el transepto sur
Foto Simón Vázquez

topografía sagrada es, según M. Castiñeiras, fruto del interés de la iglesia Compostelana por integrar santuarios franceses e italianos en este recorrido simbólico con el fin de demostrar la superioridad del Apóstol Santiago y de su santuario sobre esta competencia foránea, un afán propagandístico expresado de manera clara en el sermón *Veneranda Dies* del *Liber Sancti Iacobi* donde se alude en repetidas ocasiones a estos santuarios prodigando las ventajas de Compostela y del Apóstol como principal intercesor ante Dios[250].

En el mismo sermón se expresa también magistralmente otra característica de la basílica compostelana que no es otra que su vocación de ser un espacio abierto a los grupos humanos que interaccionaban con ella. Aunque su afirmación "las puertas de esta basílica no se cierran ni de día ni de noche"[251] pueda resultar exagerada en función de un texto con una clara intención propagandística, lo cierto es que se trata de una arquitectura que, desde sus inicios, fue concebida con una multitud de puertas de acceso, cada una con una función específica en relación con estos grupos humanos.

La puerta meridional o Puerta de las Platerías (figura 58) era y continúa siendo la puerta de la ciudad, situada de frente a la que era, y es llamada, rúa do Vilar[252]. Es la puerta de representación del obispo, contigua al palacio episcopal, símbolo del poder feudal del prelado y era utilizada para la realización de los juicios públicos[253]. De hecho, el primer palacio construido por Gelmírez se encontraba en el

A (ed.), 3 vol., Santiago de Compostela, 2004, t. I, 234-246, espec. 241-242.

250 M. A. Castiñeiras González, "*Didacus Gelmirius*", 55-56.

251 *LSI*, I, 17, trad. cit., 192.

252 F. López Alsina, "Implantación urbana", 52.

253 M. A. Castiñeiras González, "Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías", *Semata*, 10 (1998), 231-264.

Figura 59
Reconstrucción virtual de la *Porta Francigena* en el transepto norte
S. A. de Xestión do Plan Xacobeo 2010

ángulo suroccidental del transepto y comunicado de alguna manera con este[254]. La decoración de la portada mostraba a los extranjeros y a los burgueses compostelanos el poder de una sede con base apostólica a través de la insistencia en el colegio apostólico entre el que ocupaba un lugar de honor la figura de Santiago[255]. Del apóstol son sucesores los obispos compostelanos que ven así afirmado su poder.

La puerta norte, por su parte, era conocida como la *Francigena* por ser el final del camino de peregrinación y principal acceso de los peregrinos a la catedral (figura 59). Estos serían la audiencia principal de un programa iconográfico que giraba en torno a las ideas de la caída del hombre, las consecuencias del pecado y la promesa de la Redención con unos fuertes tintes penitenciales nada ajenos a la peregrinación medieval.

Toda esta compleja red de puertas daba acceso a un espacio que había sido concebido con una función eminentemente congregacional. Con esta idea la catedral románica manifestaba, una vez más, su adhesión a los postulados de la Reforma Gregoriana que, en su ideal de vuelta a la tradición primitiva de la Iglesia, promovía la construcción —o reforma— de unas iglesias que eran, ante todo, espacios de acogida para los fieles[256].

Con el cuerpo principal de naves aún en obras, el transepto de la Catedral de Santiago se conforma en este primer tercio del siglo XII como el espacio congregacional de la iglesia por excelencia. En él podríamos distinguir tres zonas en función de su uso principal. El centro —el crucero— la parte más próxima al presbiterio y con una visión privilegiada y directa del Altar Mayor estaría reservada a los setenta y dos canónigos del cuerpo capitular reformado por Diego Gelmírez tras acceder a la cátedra episcopal. Para ellos, el obispo dispuso un amplio coro que se prolongaría también por los primeros tramos de la nave y que tenía dos púlpitos para el canto y la lectura de las Sagradas Escrituras[257]. Este coro, aislado

[254] La idea de comunicación entre palacio e iglesia parece desprenderse del pasaje de la *Historia Compostelana* del incendio de la Catedral de 1117 cuando dice "Los compostelanos suben a lo alto de la iglesia del Apóstol y pasando al palacio del obispo corren, roban, tiran", HC. I, 114, trad. cit. 273.

[255] Una completa lectura de la fachada y de sus modelos e intenciones en M. A. Castiñeiras González, "Un adro", 231-264. Sobre la evolución del proyecto de dicha fachada y su programa eclesiológico *vid.*: M. A. Castiñeiras González, "La catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo", *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, 2009, 258-278.

[256] Un análisis de los cambios de concepción en el espacio eclesial en el contexto litúrgico de la Reforma Gregoriana en: A. Erlande-Brandenburg, "Léglise grégorienne", *Hortus Artium Medievalium*, 5 (1999), 147-167.

[257] De este coro, seguramente realizado en piedra y madera no conservamos más que unas escuetas referencias en

Figura 60
Basílica de Saint-Sernin de Toulouse. *Porte des Comtes* en el extremo del transepto sur
Foto del autor

del resto del espacio seguramente por altos canceles, segmentaría el transepto en dos naves —norte y sur—. La norte, habría de ser la utilizada preferentemente por los peregrinos para asistir a las celebraciones. A ella se accedía, de hecho, desde la *Porta Francigena,* final del Camino Francés y la primera capilla que se encontraban los peregrinos tras su acceso al templo era, precisamente la de San Nicolás, patrono de los peregrinos. La sur, por su parte, habría de ser el espacio eclesial de los compostelanos a la que accederían desde la *Porta Meridiana* —hoy puerta de las Platerías— y donde se encontraba, además, el baptisterio.

Esta segmentación y categorización del espacio eclesial no es algo exclusivo del caso compostelano, sino que era habitual en las iglesias de cierta entidad. En este sentido, el parangón más próximo es el del transepto de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse. Allí existía también un cuerpo canónical que tenía las dependencias para la vida comunitaria en la parte norte de la iglesia y que accedería a esta desde la puerta situada en el extremo septentrional del transepto, la *Porte Royal.* A este grupo de religiosos estaría, de hecho, reservada este espacio junto con el coro situado, como en Compostela, en el crucero. Los fieles accederían a la basílica por la puerta sur —"la Porte des Comtes"— que se situaba frente al burgo medieval de la ciudad y utilizarían, por tanto, el transepto sur como espacio congregacional (figura 60). También como en Santiago, allí se situaba la pila bautismal al menos desde 1075, año en el que el santuario comienza a funcionar como iglesia parroquial[258].

la *HIstoria Compostelana* I, 78, trad. cit. 189, M. A. Castiñeiras González y V. Nodar Fernández, "Para una reconstrucción", 595. Este coro sería sustituido por el taller del Maestro Mateo por uno nuevo del que sí conservamos abundantes restos y refernecias y que, según los autores, estaría finalizado para la solemne consagración del templo en el año 1211: R. Yzquierdo Peiró, "El Maestro Mateo en la Catedral de Santiago" en Ramón Yzquierdo Peiró (ed.), *Maestro Mateo en el Museo del Prado,* Santiago de Compostela, 2016, 39-43.

[258] Sobre la topografía y función del espacio del transepto de Saint-Sernin de Toulouse y sus relaciones con su decoración escultórica ver: B. Franzé, "Un transept pour les laïcs: Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Lazare d'Autun", en Barbara Franzé y Nathalie Le Luel (dir.), *Le transept et ses espaces élevés dans l'église du Moyen Âge (XIe-XVIe siècles), Pour une nouvelle approche fonctionnelle (architecture, décor, liturgie et son,* Zagreb, 2018, 83-106, espec. 83-92.

Figura 61
Catedral de Santiago de Compostela. Pórtico interior de la Puerta Norte en el transepto
Foto Simón Vázquez

LOS PÓRTICOS INTERIORES

Al traspasar tanto la *Porta Francigena*, como la puerta Meridional, el visitante se encontraba en espacio formado por la continuación de las naves laterales a modo de un pórtico interior que actuaba como intermediario entre el exterior y la gran nave central del transepto (figura 61). La impresión de espacio transitorio se acentúa todavía más, en el caso de la zona norte debido a los escalones que descienden a la nave y que fueron necesarios para salvar la distinta cota del terreno entre la antigua plaza del *Paradisus* y el interior del templo. La prueba de que tanto este espacio como el adyacente a la puerta meridional eran percibidos como áreas diferenciadas por la audiencia del siglo XII la encontramos en la famosa Guía del Peregrino del *Liber Santi Iacobi*, concretamente en el pasaje en el que trata "De la medida de la Iglesia" (V, 9):

In maiori navi, triginta unus minus pilares habentur, quatuordecim ad dexteram, totidemque ad levam, et unus est inter duos portallos deintus, adversus aquilonem, ***qui ciborios separat****. In navibus vero crucis eiusdem ecclesie, a Porta videlicet Francigena usque ad meridianam, viginti et sex habentur pilares, duodecim ad dexteram, totidemque ad levam, quorum duo ante valvas intus positi,* ***ciborios separant et portallos*** (*Liber Sancti Iacobi*, V, 9)[259].

"En la nave mayor hay veintinueve pilares, catorce a la derecha y otros tantos a la izquierda, y hay uno dentro entre las dos puertas frente al aquilón, **que separa los ciborios**. A su vez en las naves del crucero de la misma iglesia, a saber, desde la puerta Francesa hasta la del mediodía, hay veintiséis pilares, doce a la derecha y otros tantos a la izquierda, y dos colocados dentro de las puertas, **que separan los ciborios y los portales"**[260].

El redactor de la "guía" del *Liber* utiliza, sin ninguna duda, el término ciborio para referirse a un espacio cubierto, privilegiado y diferenciado. De hecho, es exactamente el mismo vocablo que usa también cuando se refiere a las arquivoltas de la puerta de las Platerías[261] y al baldaquino que cubría y destacaba como el lugar más relevante de la iglesia al Altar Mayor construido por Diego Gelmírez[262].

[259] *LSI*, 251.

[260] *LSIes*, 591.

[261] "En el mismo pórtico hay once columnas, (...) la undécima en cambio está entre las dos entradas separando los *ciborios*", *LSIes*, V, 9, 597.

[262] "El ciborio que cubre este venerando altar está admirablemente decorado por dentro y por fuera con pinturas y dibujos y con diversas imágenes", *LSIes*, V, 9, 591.

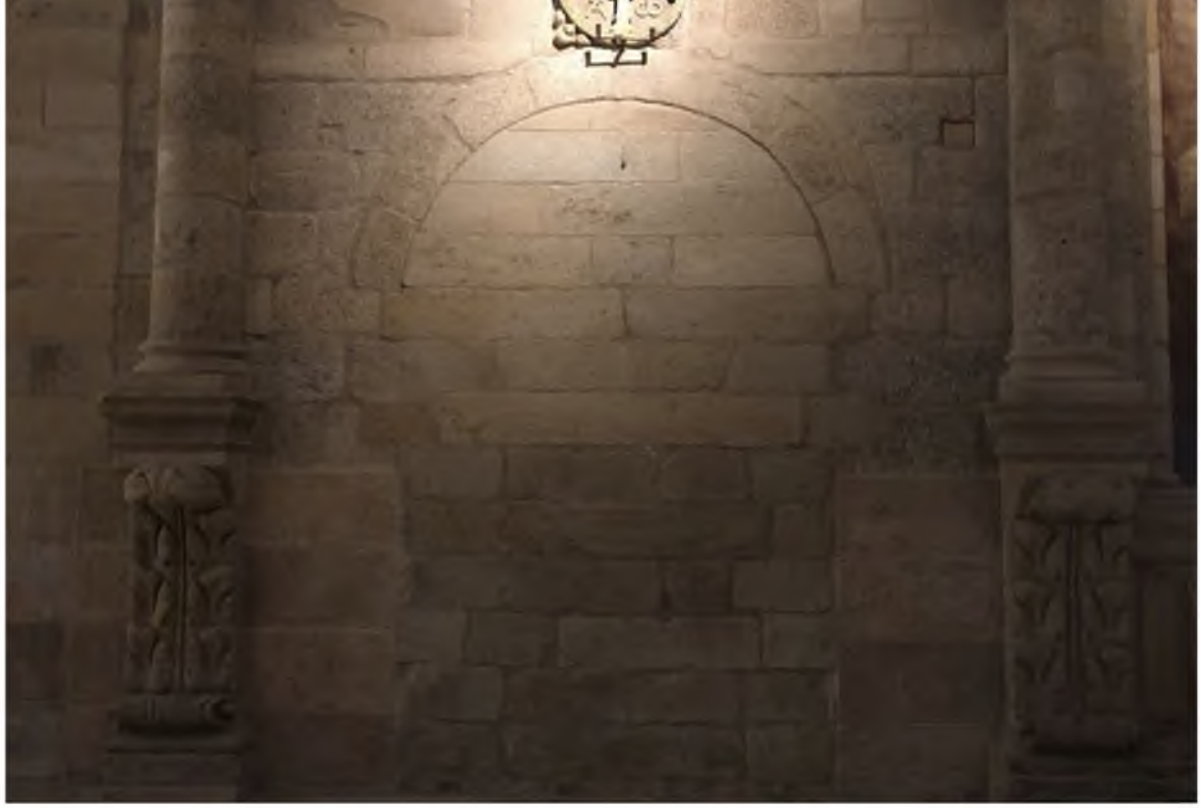


Figura 62
Catedral de Santiago de Compostela. Arco tapiado de la antigua puerta de la Canónica en el transepto sur
Foto del autor

Además de esto, el uso que a posteriori se dio a estos "ciborios" redunda también en su diferenciación dentro del espacio catedralicio ya que, en el caso de la puerta meridional fue allí donde se instaló el baptisterio y en el de la puerta norte, el panteón real[263]. Hoy en día, la percepción de esta idea de pórtico interior todavía es posible a pesar de que este espacio se encuentra muy transformado por la presencia tanto los enormes burladeros dieciochescos que ocupan buena parte de los dos tramos centrales, como de las capillas que se instalaron en los tramos extremos del crucero norte y que, con sus retablos, contribuyeron a oscurecer un espacio originalmente más diáfano.

Por esa razón no nos debe de extrañar que en estos espacios interiores adyacentes a las puertas Norte y Meridional se haya hecho un especial énfasis en la decoración escultórica de los capiteles tal y como analizaremos más adelante. Interés que se diluye en el resto del espacio del transepto, donde hay una preferencia por los modelos vegetales seriados (plano 2).

LA PUERTA DE LA CANÓNICA

Esta utilización de capiteles figurados de forma selectiva para enfatizar determinados espacios interiores adyacentes a los accesos al transepto la volvemos a encontrar de nuevo en el transepto sur en el caso de uno de los "pórticos menores" que el *Liber Sancti Iacobi* denomina "Puerta de la Canónica" (figura 62)[264]. Esta puerta, hoy tapiada, que se situaba en el paño de muro entre las capillas de San Martín y San Juan Bautista, comunicaba la catedral con el espacio público más oriental del *Locus* y entonces densamente ocupado por diversas construcciones entre las que estaban los claustros del monasterio de Antealtares y la antigua Canónica reformada por Gelmírez hacia 1102 con un nuevo refectorio[265]. Las diversas edificaciones que la formaban debían de distribuirse en torno a un patio que haría las funciones de claustro hasta la construcción del de la Catedral ya en el siglo XIII[266]. De hecho, en la *Historia Compostelana* es llamada "la puerta del claustro" cuando narra

[263] S. Moralejo Álvarez, "¿Raimundo de Borgoña († 1107) o Fernando Alfonso († 1214)? Un episodio olvidado del Panteón Real compostelano", *Galicia en la Edad Media*, Madrid, 1992, 161-179.

[264] *LSIes*, V, 9, 592.

[265] *HCes*, I, 20, 111; F. López Alsina, "Implantación urbana", 50.

[266] E. Carrero Santamaría, *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano*, A Coruña, 2005, 273-274.

el traslado de los restos de san Fructuoso en 1107 a la capilla de san Martín entonces recién construida[267]. Hacia 1135, la puerta ya debía de ser el acceso principal de los canónigos desde los edificios comunes situados en la parte este dado el comentado apelativo que le concede el *Liber Sancti Iacobi*[268]. Hacia 1152 está documentado su uso para la salida de la procesión de Santiago[269] y no sería de extrañar que fuese también un acceso habitual del pueblo compostelano ya que una gran parte de la zona poblada de la ciudad se extendía hacia la zona oriental de la Catedral.

Qué debía de tratarse de un acceso importante lo ponen de manifiesto las diferentes reformas que sufrió esta parte de la catedral en los siglos siguientes y que, no sólo respetaron este acceso, sino que incluso intentaron monumentalizarlo en su parte exterior. J. M. García Iglesias ha puesto de manifiesto la existencia de un proyecto de hacia 1500 de una nueva portada monumental para este acceso a la que corresponderían las esculturas hoy empotradas en la parte baja de la Torre del Reloj[270]. Cuando entre 1658-1664 José Peña de Toro y hacia 1696 Domingo de Andrade se encargan de reformar este flanco de la catedral, todavía se siente la necesidad de conservar y monumentalizar este acceso secular construyendo el actual Pórtico Real[271].

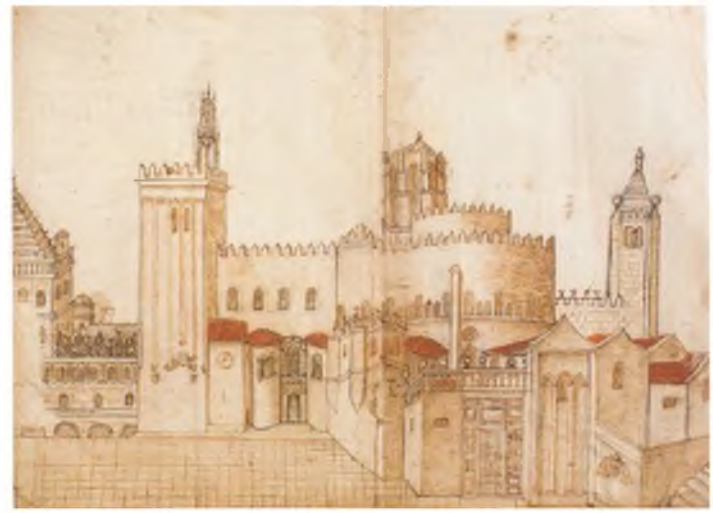


Figura 63
Archivo Catedral de Santiago. Dibujo realizado por el canónigo J. Vega y Verdugo en 1657 donde se aprecia la puerta de la canónica y la decoración escultórica entre su dintel y la ventana superior

Foto Archivo Catedral de Santiago

Su uso por el clero canonical y por el pueblo compostelano como acceso a la catedral desde su construcción a principios del siglo XII pudo haber provocado su monumentalización temprana a través del recurso a la escultura monumental. Una pista de esta decoración nos la ofrece el conocido dibujo realizado en 1657 por el canónigo Vega y Verdugo en el que se aprecia la puerta medieval y la decoración —que queremos imaginar escultórica— que todavía conservaría en ese momento (figura 63)[272].

Sobre la puerta se aprecia una figura central de mayor entidad que S. Moralejo había identificado como un Cristo Pantocrátor proponiendo una lastra con esta representación que se encuentra hoy reutilizada en el contrafuerte derecho de la puerta de las Platerías

[267] "En su honor fue construido y dedicado un altar, consagrado por el mismo obispo en el brazo izquierdo de la iglesia, en la cripta que está entre la **puerta que da al claustro** y el altar de Santiago", *HCes*, I, 15, 98-99.

[268] *LSI*, V, 9, 592.

[269] F. López Alsina, "Implantación urbana", 51; A. López Ferreiro, *Historia de la S.A.M.I*, apénd. 21, 57-59: (...) *et deinde per lineam usque ad signum in monumento comitis domini Petri Ferro designatum et viam contra altare sancti Petri* ***ad egressum processionem beati Iacobi*** *deliberatam mentionem faciens ad aliam domun a decano domino Petro Helie inter plateam monasterii sui et cortecellam sancte Marie.*

[270] J. M. García Iglesias, "La puerta de la Canónica de la Catedral de Santiago de Compostela (¿1501-1506?), *Quintana*, 3 (2004), 107-122.

[271] J. M. García Iglesias, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago de Compostela, 1990,117-120; M. Taín Guzman, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, A Coruña, 1998.

[272] Creo que la decoración que se aprecia en el dibujo debería de ser medieval y no tardogótica como afirma J. M. García Iglesias ya que claramente se sitúa de manera directa sobre la obra románica y no sobre una estructura arquitectónica nueva como se necesitaría para albergar las esculturas de apóstoles conservadas en el muro de la Torre del Reloj. La imagen de Nuestra Señora a la que alude el informe del Canónigo Vega y Verdugo de 1656 bien podría estar pintada en la propia puerta y no en el friso sobre ella. Creo también que el texto de 1594 del viaje de Juan Bautista Confalonieri al que alude el mencionado autor: "se ve una hermosa fachada de la Canónica y todavía no está terminada", debe referirse a la existencia de este proyecto y seguramente de las esculturas realizadas, pero sin montar en su nuevo marco arquitectónico, cfr.: J. M. García Iglesias, "La puerta de la Canónica", 108.

Figura 64
Catedral de Santiago de Compostela. Contrafuerte derecho de la puerta de las Platerías. Pantocrátor descontextualizado que pudo pertenecer a la decoración escultórica exterior de la Puerta de la Canónica

Foto del autor

Figura 65
Catedral de Santiago de Compostela. Friso de la Puerta de las Platerías. Figura bajo arcada descontextualizada que pudo haber pertenecido a la decoración escultórica de la Puerta de la Canónica

Foto del autor

Figura 66
Catedral de Santiago de Compostela. Friso de la Puerta de las Platerías. Figura bajo arcada descontextualizada que pudo haber pertenecido a la decoración escultórica de la Puerta de la Canónica

Foto del autor

(figura 64)[273]. Continuando en el terreno de la hipótesis las dos figuras de los contrafuertes laterales podrían haber sido dos figuras masculinas nimbadas situadas bajo arcadas que se encuentran hoy en el friso de la Puerta de las Platerías y que no parecen corresponder a su programa iconográfico original. Una de ellas mira hacia la derecha y la otra hacia la izquierda sugiriendo un punto focal común que no sería otro que el Pantocrátor central. A favor de esta identificación hay que aducir que tanto el Pantocrátor como las figuras bajo arcadas pertenecen a la misma mano escultórica: altorrelieve que llega casi al bulto redondo en algunas zonas, figuras en tres cuartos, pliegues de las vestiduras muy plásticos, y unas inevitables flores-estrellas, que, como firma de taller, ocupan los ángulos de las lastras o los espacios vacíos (figura 65 y 66). Se trata del llamado "maestro de la Traición" que trabaja

[273] S. Moralejo Álvarez, "La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, 14, (1969), 635.

Figura 67
Catedral de Santiago de Compostela. Vista del tramo de la nave colateral inmediata a la puerta de la Canónica. Visibilidad de los capiteles de los pilares para un espectador que entrase por ella al transepto sur
Foto Simón Vázquez

en las portadas del transepto y que estaría activo en Compostela hacia 1103[274]. Esto situaría la decoración de la portada en el primer quinquenio de la prelacía de Gelmírez en el que, recordemos, se produce la reforma del clero catedralicio y de los edificios para la vida en común: dormitorio y refectorio que se encontraban, precisamente, en esta parte.

Estos hechos motivaron sin duda la construcción de esta puerta y su decoración que sigue un tipo de composición de portada monumental con un tema central, preferentemente cristológico y dos figuras de santos ocupando los contrafuertes laterales que es un esquema muy utilizado por la escuela hispano-tolosana en las primeras décadas del siglo XII[275]. Lo encontramos, por ejemplo en puntos tan importantes del camino de peregrinación como Saint-Sernin-de-Toulouse —Porte-Mièjeville—, en Jaca —portada meridional[276]— o en San Isidoro de León —Puerta del Cordero—. Todos ellos son hitos fundamentales dentro de la ruta jacobea y, además, iglesias administradas por un cabildo de canónigos regulares para los cuales la imagen de los apóstoles o santos al lado de Cristo debía de ser el modelo a seguir en su vida religiosa. Era, por tanto, esta una iconografía muy adecuada para una puerta por la que, recordemos, accedían diariamente los canónigos procedentes de los edificios comunes situados en el actual espacio de la Quintana.

Aunque con un menor desarrollo dado el carácter secundario de esta portada, en el espacio interior adyacente a ella se situaron también capiteles historiados con un protagonismo absoluto del bestiario que, como veremos más abajo, ofrecen una glosa del programa principal expuesto en el exterior y que hemos intentado reconstruir (figura 67) (plano 2).

[274] Sobre la relación estilística entre Conques y Compostela en estos años ver: M. A. Castiñeiras González, "Da Conques a Compostella: retorica e performance nelfera dei portali parlanti", en Arturo Carlo Quintavalle (ed.), *Medioevo, Immagine e Memoria*, Milán, 2009, 233-251 y más recientemente: "Ojo avizor", 261-263.

[275] M. Durliat, "L'apparition du grand portail roman historié dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 8 (1977), 7-24.

[276] F. A. García García, *Las portadas de la Catedral de Jaca. Reforma eclesiástica y poder real a finales del siglo XI*, Huesca, 2018, 160-180, presenta una acertada reconstrucción del aspecto original de la portada meridional de la Catedral de Jaca en la que la *Maiestas Domini* que presidiría el tímpano estaría acompañada, en el friso por dos relieves con las figuras de los apóstoles Pedro y Pablo.

LA NUEVA AUDIENCIA: LOS CANÓNIGOS Y PEREGRINOS

Con la llegada de Diego Gelmírez a la cátedra de Santiago, vientos de cambio se ciernen sobre la ciudad de Compostela y sobre su iglesia. Atrás quedaba el viejo programa eclesiástico de Diego Peláez que, aunque demostró su vinculación y compromiso con la Reforma Gregoriana al aumentar a veinticuatro el número de canonjías de la catedral, todavía poseía unas altas dosis de una tradición endogámica difícil de olvidar y que se manifestaban en su compromiso con los monjes de Antealtares de entregarles la parte oriental de la girola para que la utilizasen como iglesia una vez terminadas las obras de la catedral. Con su política eclesiástica, Diego Peláez había iniciado un proceso con el que Compostela se une a la tendencia común de la iglesia occidental en la que una jerarquía de tipo clerical-sacerdotal tendía a yuxtaponerse, e incluso a sustituir como ocurrirá este caso, dentro de la escala de valores de la Iglesia, a una jerarquía de tipo ascético-monacal más propia de los siglos anteriores[277]. De hecho, el acuerdo con la comunidad de Antealtares, firmado por Diego Peláez y el abad Fagildo, seguramente nunca llegó a cumplirse ya que Gelmírez aparta definitivamente a los monjes del culto en 1102 relegando al recuerdo lo que quedaba de la *Magna Congregatio Beati Iacobi*, fruto de una organización eclesiástica altomedieval en la que existía una íntima unión entre lo episcopal y lo monacal[278]. Además será bajo la prelacía de Gelmírez cuando el cuerpo canonical se verá definitivamente modernizado y adoptará los usos y costumbres, no de la vieja tradición local, sino de la iglesia romana de la Reforma expresada por el término *vita apostolica* que pasó progresivamente de ser aplicada a los ideales de pobreza y vida en común del monaquismo, a ser reivindicada por los canónigos regulares[279]. De hecho, el ideal de vuelta a la iglesia de los apóstoles, tan buscada por la iglesia romana obtendrá su reflejo simbólico precisamente en la nueva canónica formada por setenta y dos miembros[280]. La reforma no debió de ser fácil ya que la situación, a juzgar por los datos que nos da la *Historia Compostelana*, era bastante desesperanzadora: canónigos con escasa formación, algunos no tenían ni para su propio sustento, que cantaban las horas de forma desordenada, otros que vestían y actuaban como caballeros y no como religiosos y la mayoría "que vivían como brutos animales"(I, 81)[281].

Pero Gelmírez a la hora de plantear su política constructiva y decorativa para la catedral de Santiago no tuvo que pensar sólo en estas comunidades sino también en un espacio urbano que se había desarrollado extraordinariamente al este y al sur de la basílica en construcción. El antiguo *Locus Sanctus* se había convertido en una próspera ciudad con una emergente burguesía enriquecida por el comercio que pretendía ser escuchada en las cuestiones relacionadas con el gobierno de la ciudad.

Además, el santuario había alcanzado una gran fama no sólo en los reinos peninsulares sino más allá de los Pirineos por lo que las

[277] Y. CONGAR, "Modèle monastique et modèle sacerdotal en Occident de Grégoire VII (1073-1085) à Innocent III (1198)", Études de Civilisation Médievale IXe-XIIe siècles. *Mélanges offerts a Edmond-René Labande*, Poitiers, 1974, 156.

[278] Para una completa visión de la evolución del clero catedralicio de Santiago *vid.*: F. LÓPEZ ALSINA, "*De la magna congregatio*", 735-762 y especialmente, F. J. PÉREZ RODRÍGUEZ, *La iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: el Cabildo Catedralicio (1100-1400)*, Santiago de Compostela, 1996.

[279] Y. CONGAR, "Modèle monastique", 155-156.

[280] F. J. PÉREZ RODRÍGUEZ, *La iglesia de Santiago*, 23-24. *La Historia Compostelana* deja claras las pretensiones de Gelmírez al elegir precisamente este número cuando dice "según el número de discípulos del Señor", ya que en el Evangelio de san Lucas se narra cómo Cristo eligió a setenta y dos discípulos y los envió delante de él (Luc. 10, 1), *HCes*, I, 20, 111; Para el proceso de renovación de la canónica compostelana en el caso hispánico *vid.*: A. ISLA FREZ, "Canónicas y renovación eclesiástica en el siglo XI", *Memoria culto y monarquía hispánica entre los siglos X y XII*, Jaén, 2006, 95-129, espec. 107-108, 125-127.

[281] *HCes*, 195.

Figura 68
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 103 del transepto norte con la figura del Apóstol Santiago
Foto Simón Vázquez

Figura 69
Catedral de Santiago de Compostela. Puerta de las Platerías. Detalle de la figura de Santiago en una de las columnas marmóreas de la puerta izquierda
Foto del autor

peregrinaciones alcanzaron en este momento, uno de sus momentos más álgidos. A este respecto, resulta muy sugerente un pasaje de la *Historia Compostelana* en el que se narra cómo los enviados de un rey almorávide van a Santiago y muestran su admiración por la multitud de peregrinos que iban y venían por el camino diciendo: "Tanta es la multitud de los que van a él y vienen, que apenas nos dejan libre el camino para occidente"(II, 54)[282]. El texto, aunque seguramente amplifica la importancia del Camino en función de una intención propagandística presente en toda la obra, no deja de ser un síntoma de la importancia social y religiosa de la peregrinación a Santiago.

LOS ARTÍFICES DEL BESTIARIO EN EL TRANSEPTO

Los capiteles con temática teriomórfica que encontramos en el espacio del transepto fueron labrados y colocados entre 1095-1105, cuando se levantaron los muros perimetrales orientales y extremos, y 1112 año en el que se considera que estarían finalizados tanto el resto de los muros perimetrales como las arquerías interiores que separan las naves y sostienen la tribuna.

La calidad de la labra y de las composiciones es, en la mayoría de los casos, excelente y denuncia la participación de los grandes escultores que trabajan en los relieves de las portadas en su realización o, en el peor de los casos, de colaboradores muy próximos que interpretan su estilo casi sin mengua de calidad.

Las dos tendencias estilísticas que se han identificado en las portadas del transepto, la clasiquizante influenciada por la escultura jaquesa y tolosana —representada por el Maestro de la *Porta Francigena*, el Maestro de las Columnas Entorchadas y el Maestro del Cordero— y la de Conques —Maestro de las Tentaciones y Maestro de la Traición— son las mismas que se detectan en los capiteles figurados del interior confirmando así su realización en el mismo arco cronológico y por el mismo taller. Sin embargo, en estos capiteles del interior será la tendencia clasicista, encabezada por el Maestro de la *Porta Francigena*, la que se imponga a la conquense de la que sólo se pueden identificar dos ejemplos. Uno de ellos es el ya comentado capitel del castigo del avaro y el otro, realizado por el Maestro de la Traición, representa una figura masculina nimbada que, como veremos, se podría identificar con el Apóstol Santiago (n.º 103)

[282] *HCes*, 400; E. Falque Rey, "Las peregrinaciones a Santiago en la Historia Compostelana", *Compostellanum*, 43 (1998), 589; F. Gallegos Vázquez, "El camino de Santiago y los peregrinos en la Historia Compostelana", *Compostellanum*, 44, 3-4 (1999), 406.

Figura 70
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 102 en el transepto norte, obra del Maestro de la Maleza
Foto Simón Vázquez

Figura 71
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del capitel n.º 102 en el transepto norte, obra del Maestro de la Maleza
Foto Simón Vázquez

(figura 68). El acusado bulto de la figura, los paños de pliegues gruesos y un rostro con grandes bigotes y la barba y la cabellera formados por grandes y voluminosos mechones los encontramos en otras obras de este mismo escultor como el apostolado de las columnas de mármol de la Puerta de las Platerías (figura 69)[283].

Además, estos dos capiteles pueden servir para afinar más la cronología del transepto cuya construcción debió de avanzar más rápidamente en la zona norte que en la sur donde la elevación de los muros perimetrales se habría retrasado a causa de la mayor complicación que suponía la cimentación en una zona con un fuerte desnivel en sentido suroeste[284]. Aquella parte tendría que estar construida y decorada hacia 1100-1103 cuando, como vimos, se detecta el influjo del maestro del tímpano de Conques en el taller compostelano. La ausencia de obras suyas en el resto del transepto hace pensar que estos maestros abandonaron el taller dejando que el resto de los capiteles figurados fueran decorados por las personalidades del taller en las que la tendencia clasicista es la dominante (plano 3). Habría que pensar, en este sentido, de una recuperación consciente de la Antigüedad no sólo como una forma de investir al edificio del prestigio del que el pasado romano gozaba en la Edad Media sino también como una fórmula para retrotaer la construcción, simbólicamente, a los tiempos apostólicos, una idea que en el plano religioso fomentaba la Reforma Gregoriana.

El Maestro de la Maleza que, como vimos, era una de las personalidades más originales y de mayor calidad del taller de Esteban y muy relacionado con el denominado Maestro de las Columnas Entorchadas —sino la misma persona— labró para el pilar central de la contraportada de la Puerta Norte un soberbio capitel, (n.º 102) hoy apenas visible a causa del burladero lígneo que protege la entrada (figura 70). Está cubierto por los vigorosos tallos de remates puntiagudos entre los que se retuercen, atrapados, leones, un ave rapaz y un cuadrúpedo de prominente mandíbula que bien podría ser un leopardo o un tigre (figura 71). Además, en la cara izquierda, uno de los leones de la parte baja es cabalgado por una figura masculina desnuda que ase fuertemente la cola del ave, que se retuerce en el ángulo de la cesta. El movimiento aleatorio de los tallos y su plasticidad que llega en ocasiones al

[283] V. Nodar Fernández, "Una posible representación del apóstol Santiago en un capitel de la catedral de Santiago de Compostela a la luz de los sermones del *Liber Sancti Iacobi*", *Ad Limina*, 7 (2016), 18-20.

[284] La prioridad de la portada norte con respecto a la sur ya había sido puesta de manifiesto por: S. Moralejo Álvarez, "La primitiva fachada", 44.

Figura 72
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 107 en el transepto norte, obra del Maestro de la Porta Francigena
Foto Simón Vázquez

Figura 73
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 229, en el transepto sur, obra del Maestro del Cordero
Foto Simón Vázquez

bulto redondo, el detallismo y corrección de la anatomía de los animales que denuncia casi un estudio del natural son característicos de este escultor al que no volveremos a encontrar trabajando en el interior del transepto.

El Maestro de la *Porta Francigena*, por su parte, realiza también algunos capiteles para el interior que se concentran también en este extremo norte del transepto (plano 3). Son característicos sus tipos faciales de carrillos hinchados que vemos en el capitel 105 pero sobre todo sus animales de vigorosa y cuidada anatomía. Las cabezas de león que labra para los ángulos superiores de este mismo capitel o los de cuerpo entero que realiza para el 107 (figura 72) tienen músculos abultados, labios gruesos, ojos saltones enmarcados, melenas entrenzadas y garras muy desarrolladas como el que labró para el relieve del sonador de cuerno del tímpano izquierdo de la Puerta de las Platerías[285].

[285] Forma parte de los relieves que este maestro labró para rellenar el espacio sobrante de este tímpano tras la modificación del plan original con el fin de agrandar los portales de este acceso sur. Sobre este cambio de proyecto *vid.*: M. A. Castiñeiras González, "*Didacus Gelmirius*", 74-79.

Figura 74
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 228, en el transepto sur, obra del Maestro del Cordero
Foto Simón Vázquez

Figura 75
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 210, en el transepto sur, obra del Maestro del Cordero
Foto Simón Vázquez

En el transepto sur la personalidad dominante será el denominado Maestro de la Puerta del Cordero, seguidor de los anteriores y conocedor de la tradición clasicista jaquesa que interpreta con menos maestría (plano 3). Así, los rostros intemporales con una acusada frontalidad, las manos grandes de dedos largos y estrechos y, sobre todo, los ojos abultados que encontramos en las figuras que representan a las Tribus de Israel en la columna central de la Puerta de las Platerías, aparecen también en diversos capiteles que realizó para los pórticos interiores de esta puerta sur y también para los pilares situados delante de la Puerta de la Canónica. Es claramente el autor del capitel 229 con la mujer con una cabeza de león (figura 73), del que está al lado en el mismo pilar (n.º 228) con unos hombres en posición acrobática (figura 74) y de tres capiteles (n.os 210, 231 y 224) en los que también utiliza el tema de la maleza, aunque sus tallos son más rígidos, menos tupidos y con menos fuerza expresiva. Por lo que respecta a sus animales tienen formas hinchadas, los ojos abultados y resultan, en general, más rígidos que los de los anteriores maestros (figura 75).

Finalmente se puede detectar otra mano cuyas obras se concentran casi todas también

Figura 76
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 247, en el transepto sur, obra del Maestro Barroco
Foto Simón Vázquez

Figura 77
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 218, en el transepto sur, obra del Maestro Barroco
Foto Simón Vázquez

en este transepto sur para el que el bestiario es un tema recurrente (plano 3). Por un lado realiza una serie de tres capiteles (n.os 64, 247 y 248), situados todos en las arquerías occidentales, que se caracterizan por presentar animales magistralmente integrados entre las hojas de la cesta creando efectos que M. Durliat denominó acertadamente como "barrocos"[286] ya que consiguen crear la ilusión de tercera dimensión y de espacio vegetal "habitado" por bestias (figura 76). Por otro lado, realiza dos capiteles (n.º 205 y 218), en las arcadas orientales del transepto sur, que se caracterizan por tener composiciones en las que se disponen monstruos y animales reales con resultados muy efectistas (figura 77). Estilísticamente es un maestro que está formado en la corriente clasicista jaquesa y tolosana. De hecho, los rasgos de sus animales con formas hinchadas y rostros que semejan máscaras son tomados del Maestro del Cordero, pero al contrario que éste muestra una gran maestría para las composiciones complejas y originales que son su gran aportación al taller.

[286] M. Durliat, *La sculpture romane*, 321.

LA NAVE

La construcción y decoración de las naves del cuerpo principal de la catedral románica de Santiago han suscitado un gran interés en la historiografía que ha tratado el tema desde los pioneros estudios de y A. López Ferreiro y K. J. Conant hasta la actualidad. El hecho de que su construcción se haya realizado entre dos campañas constructivas ha llevado a diatribas sobre el alcance de cada una de ellas y, por lo tanto, a variaciones en su datación.

La decoración de sus capiteles teniendo en cuenta la evolución o cambios en el estilo o los modelos que maneja el taller puede ayudar en gran manera a la concreción de estas etapas constructivas y a clarificar el método y la forma en la que avanzó hacia occidente.

REYES Y PRELADOS EN EL MARCO DE LA FINALIZACIÓN DE LA CATEDRAL ROMÁNICA

La construcción de la Catedral de Santiago que tendrá su punto culminante en la solemne consagración del templo el 21 de abril de 1211, contó con un reavivamiento del apoyo real en su última fase que, por otro lado, nunca le había faltado a la fábrica desde sus inicios. Tras la muerte de Alfonso VII en 1157, su primer hijo, Fernando II (1157-1188) heredó sólo los reinos de León y Galicia desarrollando a partir de ese momento una política eclesiástica que incluía el patrocinio real de edificaciones catedralicias a gran escala en la que Santiago fue el caso que más atención recibió. En Compostela, se recuperaba ahora la idea de Diego Gelmírez de convertir el santuario en la gran catedral de la monarquía leonesa estableciéndose una alianza política entre la sede y la corona que tomó forma a finales de la década de los sesenta[287]. La tumba de Santiago y su santuario eran, de hecho, una de las bazas que poseía Fernando II en su reinado por lo que confirmó el patrocinio del Apóstol sobre el reino y la posición destacada de Compostela como cabeza de este, haciendo frente, de esta manera, a las pretensiones de primacía hispánica de la castellana Toledo con su tradición visigoda a las espaldas. Siguiendo esta misma idea renunció a la que hubiese sido su tradicional sepultura en el Panteón de los reyes de León para establecer un nuevo panteón en Santiago donde se enterrarían él y su hijo Alfonso IX (1188-1230)[288]. Éste continuará la política de apoyo al santuario de su padre desde el mismo momento de su confirmación como rey en las cortes de León de 1188 confirmando todas las posesiones de la mitra compostelana[289]. Continuará en el año 1193 con el privilegio de acuñar moneda de oro y culminará con el interés personal puesto en que se celebrase la consagración solemne de la catedral[290].

Esta iniciativa regia se manifestó también en la estrecha y cordial relación entre ambos reyes y los prelados que guiaron los destinos de la sede en estas décadas[291]. Pedro Gudestéiz (1167-1173), con quien se relaciona el comienzo de esta tercera campaña constructiva ya que durante su prelacía fue contratado el Maestro Mateo para ocuparse de la dirección de las obras de finalización de la iglesia, fue promovido a la cátedra compostelana por el

[287] R. Sánchez Ameijeiras, "Dreams of kings and buildings. Visual and Literary culture in Galicia (1157-1230), en J. D'Emilio (ed.), *Culture and Society in Medieval Galicia. A cultural crossroads at the edge of Europe*, Leiden-Boston, 2015, 702-703.

[288] A. López Ferreiro, *Historia de la S.A.M.I.*, vol. IV, 349-350.

[289] 1188, mayo, 4, Santiago de Compostela: A. López Ferreiro, *Historia de la S.A.M.I.*, vol. V, 16-18, apéndice I, 1-7.

[290] *Unde apud archiepiscopum eiusdem ecclesie, domnum Petrum quartum, affectuosissimis precibus tandiu institi quousque, Desiderio meo satisfaciens, opus tam arduum est aggressus*, 1211, abril, 21, Santiago de Compostela, Archivo Catedral de Santiago, Tumbo B, fol. 207, *Tumbo B de la Catedral de Santiago*, estudio y edición de María Teresa González Balasch, Santiago de Compostela, Cabildo de la S. A. M. I. Catedral—Seminario de Estudios Galegos, 2004, 488.

[291] M. Recuero Astray, "Alfonso IX, rey de León y de Galicia (1188-1230), repoblador de A Coruña (1208)", *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei*, A Coruña, 2008, 36.

propio rey Fernando II que también apoyó a su sucesor Pedro Suárez de Deza (1173-1206), un prelado que contaba con una sólida formación académica y diplomática[292]. Estas mismas elevadas inquietudes intelectuales fueron características de Pedro Muñiz (1207-1224), hasta tal punto que al final de su vida le provocaron una popular fama de nigromante. Lo cierto es que fue un prelado que apoyó la escuela episcopal y los estudios de sus canónigos en París y que debió de ser el redactor de los elegantes dísticos inscritos en las cruces pétreas con las que consagró la catedral el 21 de abril de 1211[293].

EL AVANCE DE LA CONSTRUCCIÓN HACIA OCCIDENTE

Mientras la construcción del transepto avanzaba a buen ritmo garantizando un amplio espacio congregacional en torno al Altar Mayor y el sepulcro apostólico que estaría finalizado en la década de 1120, se trabajaba también en la nave principal del templo cuyas obras iban más retrasadas con respecto a las partes más orientales debido a la lógica de la construcción románica.

Tradicionalmente, los investigadores venían admitiendo que la nave se realizó en dos campañas de construcción sucesivas. S. Moralejo admite que su avance es un punto oscuro pero que hacia 1120, cuando se supone que se demuele la muralla y las torres construidas por el obispo Cresconio a mediados del siglo XI y cuyos cimientos se encuentran entre los tramos séptimo y octavo[294], la nave no contaría con más de siete tramos en su parte baja y que, por lo tanto, nunca se llegó a realizar un cierre occidental ni la fachada que describe el *Liber Sancti Iacobi* en su libro V[295].

De la misma opinión son M. Ward y J D'Emilio que, a partir sobre todo de un análisis exhaustivo de la decoración escultórica, afirman que la nave se realizaría en dos campañas, la última de ellas iniciada en la década de 1160 y que abarcaría los últimos tramos —tres en la parte inferior y seis en las tribunas— y el macizo occidental y la cripta[296].

Frente a este discurso, en los últimos años, la historiografía alemana y estadounidense ha recuperado y desarrollado la vieja teoría de K. J. Conant quien ya en 1926 había propuesto, aunque tímidamente[297], que en el año 1105,

[292] Era un conocido maestro formado en la universidad de París y un amplio conocedor de la política hispana del momento, A. López Ferreiro, *Historia de la S.A.M.I,* vol. IV, 312; G. Cavero, "Alfonso IX y la Iglesia de su Reino", *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei,* A Coruña, 2008, 96; R. Sánchez Ameijeiras, "El entorno imaginario del Rey: cultura cortesana y/o clerical en Galicia en tiempos de Alfonso IX", *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei,* A Coruña, 2008, 309; y de la misma autora, "Dreams of kings", 703-704.

[293] S. Moralejo Álvarez, "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria", en Carlos Villanueva (ed.), *El Portico de la Gloria: Música, arte y pensamiento,* Santiago de Compostela, 1988, 19-36.

[294] Los cimientos y basamentos de la torre meridional fueron sacados a la luz durante la campaña de excavaciones en la nave de la Catedral dirigida por M. Chamoso Lamas entre los años 1957 y 1959, *vid*: J. Guerra Campos, *Exploraciones arqueológicas,* 383-389; J. Suárez Otero, "Manuel Chamoso Lamas y la arqueología en la Catedral de Santiago", *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas,* Santiago de Compostela, 1999, 71-72.

[295] De la misma opinión es M. A. Castiñeiras González, "El Maestro Mateo", 204. S. Moralejo cree también que la torre en la que se refugiaron Diego Gelmírez y la reina Urraca durante el asalto a la Catedral por parte de los burgueses compostelanos del año 1117 (*HC.* I, 114), no era otra que una de las torres de la muralla de Cresconio que habría sido utilizada temporalmente como torre de las campanas descartando así un mayor avance de la construcción hacia occidente: S. Moralejo Álvarez, "Notas", 230-231.

[296] M. L. Ward, "El Pórtico de la Gloria y la conclusión de la Catedral de Santiago de Compostela", *Actas do Simposio Internacional sobre: O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo,* Santiago de Compostela, 1991, 45. J. D'Emilio, "The building and the Pilgrim's Guide", en John Williams y Alison Stones (eds.) *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James,* Tubingen, 1992, 185-187 y 192.

[297] De hecho, en 1956 en un artículo publicado en el *Journal of the society of Architectural Historians* K. J. Conant realiza un conocido dibujo ilustrando el asalto a la Catedral del año 1117 en el que propone la torre del cimborrio como posible refugio de la reina, el obispo y sus acompañantes desechando la posibilidad de la existencia de partes construidas en la zona occidental en esas fechas. Un interesante comentario de ese dibujo en: J. Williams, "El incendio en Santiago de Compostela en 1117: una reconstrucción

mientras se finalizaba la cabecera y se trabajaba en el transepto, habían comenzado de manera independiente las obras en el extremo oeste iniciándose la construcción de las dos torres y una cripta intermedia de manera que en los años cuarenta la iglesia se encontraba cerrada por la parte occidental aunque no finalizada del todo[298]. C. Watson va más allá al proponer que la desviación hacia el noreste que presenta la nave y que no se puede justificar simplemente como "un olvido de las recetas del taller"[299], no es más que una forma de intentar disimular el error del arquitecto al plantear unas torres occidentales que se estarían construyendo ya en una fecha temprana[300].

Para B. Nicolai, K. Rheidt, y H. Karge las obras habrían alcanzado las zonas más occidentales entre 1120 y 1130 lo cual comprendía, al menos, los muros exteriores norte y sur, y todo el macizo occidental con su portada[301]. Sólo en fases posteriores, tras la muerte de Gelmírez en 1140 y a partir de 1160 con la llegada del taller mateano se habrían completado y abovedado los tramos interiores. Ello responde a la lógica constructiva de las iglesias medievales que avanzaban no sólo de este a oeste y de abajo arriba sino también desde la envoltura de los muros perimetrales hacia la estructura interior[302]. De hecho, a favor de estas teorías se podrían esgrimir datos de diferente naturaleza:

Por un lado, el tipo de avance de la construcción se puede justificar desde el punto de vista iconográfico a través de ejemplos como una miniatura del folio 164 del códice 2459 de la Österreichische National Bibliothek de hacia 1450, que representa la construcción de una iglesia: el ábside ya está realizado y en uso, a juzgar por las rejas que lo protegen, mientras los albañiles han cerrado ya todo el perímetro de la iglesia aunque sin ningún avance en el interior (figura 78)[303].

Por otro lado, la principal razón que esgrimía la crítica para negar el avance de la construcción más allá del séptimo tramo es el impedimento que suponían la muralla y las torres de Cresconio. La fecha de su derribo en 1120 está basada en el hecho de que en ese año Gelmírez consagra los altares de San Benito y San Antonino, que habían estado en las torres de Cresconio, en la tribuna del transepto[304]:

> *Prius namque, antequam fieret presens beati Iacobi ecclesia, altaria sancti S Benedicti et sancti Antonini fuerant in turribus, quas ad munitionem apostolice ecclesie fecerat Cresconius episcopus ante ueterem beati Iacobi ecclesiolam.* ***Has turres predictus archiepiscopus destruxerat construendo hanc insignem apostolicam ecclesiam.*** *Ob hoc ipse beato Benedicto et beato Antonino honoris uices recompensauit, ut, quia eorum altaria destruxerat, eorum commemoratio in predicta capella haberetur, quod ita factum est (Historia Compostelana,* II, 25)[305].

gráfica de Kenneth John Conant", *Quintana,* 3 (2004), 179-184.

[298] Supone, además, que la torre en la que se refugiaron el obispo y la reina durante el incendio de 1117 fue una de las occidentales, entonces ya construida: K. J. Conant, *Arquitectura románica,* 38 y 44-45.

[299] S. Moralejo Álvarez, "Notas", 230-230.

[300] C. Watson, *The Romanesque Cathedral of Santiago de Compostela: A Reassessment,* Oxford, 2009, 41; Según la autora el error vino derivado de la dificultad de orientación debida a los obstáculos que suponían tanto la iglesia prerrománica de Santiago y la muralla y las torres de Cresconio, todavía en pie.

[301] B. Nicolai, y K. Rheidt, "Nuevas investigaciones sobre la historia de la construcción de la Catedral de Santiago de Compostela", *Ad Limina,* 1 (2010), 74-75; H. Karge, "De Santiago de Compostela a León: modelos de innovación de la arquitectura medieval española. Un intento historiográfico más allá de los conceptos de estilo", en Javier Martínez de Aguirre y Daniel Ortiz Pradas (eds.) *Anales de Historia del Arte. Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española,* 2009, 127-164.

[302] H. Karge, "De la Portada románica de la Transfiguración al Pórtico de la Gloria. Nuevas investigaciones sobre la fachada occidental de la Catedral de Santiago de Compostela", *BSAA arte,* 75 (2009), 17-30.

[303] P. Du Colombier, *Les chantiers des cathédrales: ouvriers, architectes, sculpteurs,* París, 1973, 10-12 y fig. 4; N. Coldstream, *Constructores y escultores,* Madrid, 1998, 45-47 y fig. 49.

[304] M. A. Castiñeiras González, "La catedral románica", 47.

[305] *HC,* 268.

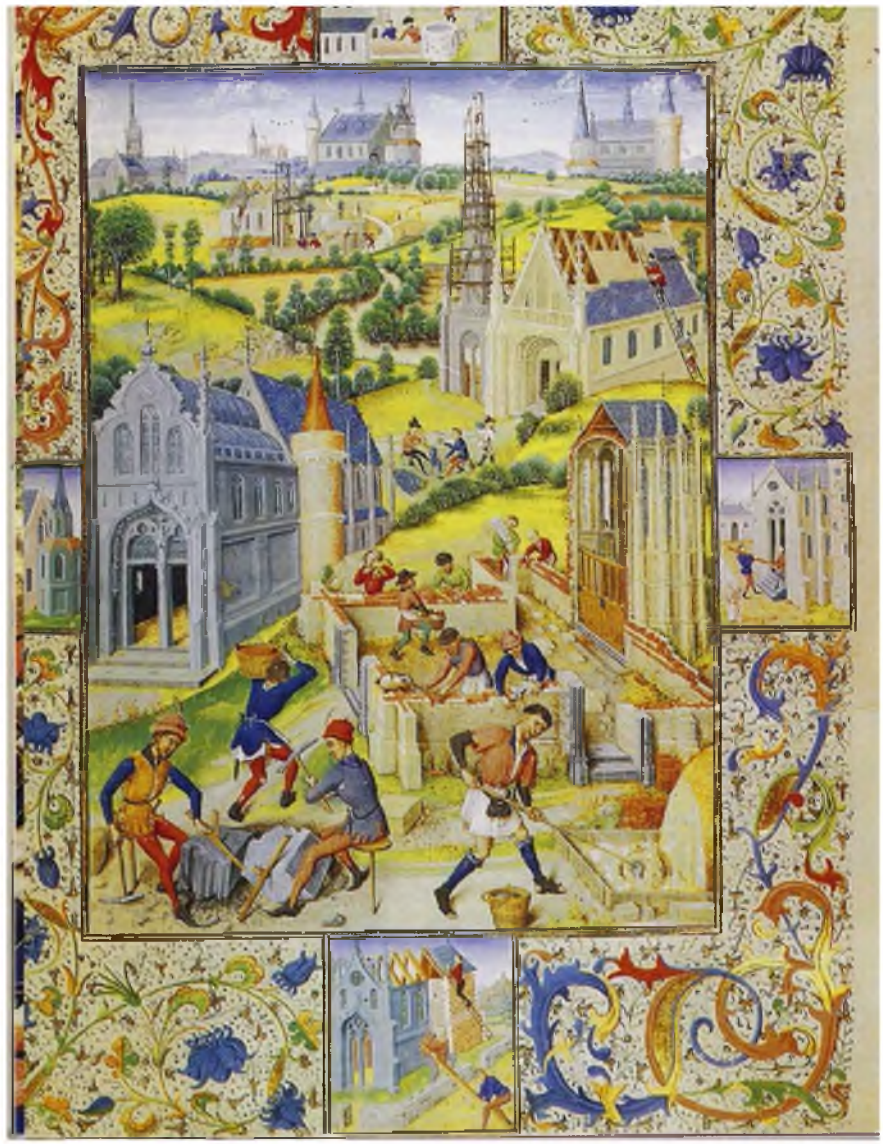


Figura 78
Miniatura del folio 164 del códice 2459 de la Österreichische National Bibliothek de hacia 1450, que representa la construcción de una iglesia

"Pues anteriormente, antes de que se hiciera la actual iglesia de Santiago, los altares de San Benito y de San Antonino habían estado en las torres que había construido el obispo Cresconio para defensa de la iglesia del Apóstol delante de la antigua y pequeña iglesia de Santiago. El mencionado arzobispo **había destruido estas torres, cuando construyó esta insigne iglesia** del Apóstol, por ello recompensó con un lugar de honor a San Benito y a San Antonino para que fuesen venerados en la referida capilla ya que se había destruido sus altares, y así se hizo"[306].

Pero realmente el texto no dice nada de que las torres se acabasen de derrumbar, más bien parece que se habla de algo sucedido en el pasado cuando Gelmírez "construyó esta insigne iglesia". Por lo tanto, se podría pensar que las torres y la muralla podrían haber desaparecido años antes y, consecuentemente, no interrumpir el avance de la nave. Sea como fuere, aún admitiendo que las torres no hubiesen sido derrumbadas hasta 1120, no interferirían en la construcción del muro perimetral ya que, dados los resultados de las excavaciones, la sur quedaría fuera del cuerpo de la Catedral y la norte dentro por lo que pudo haber quedado durante más tiempo en

[306] *HC*, 345-346.

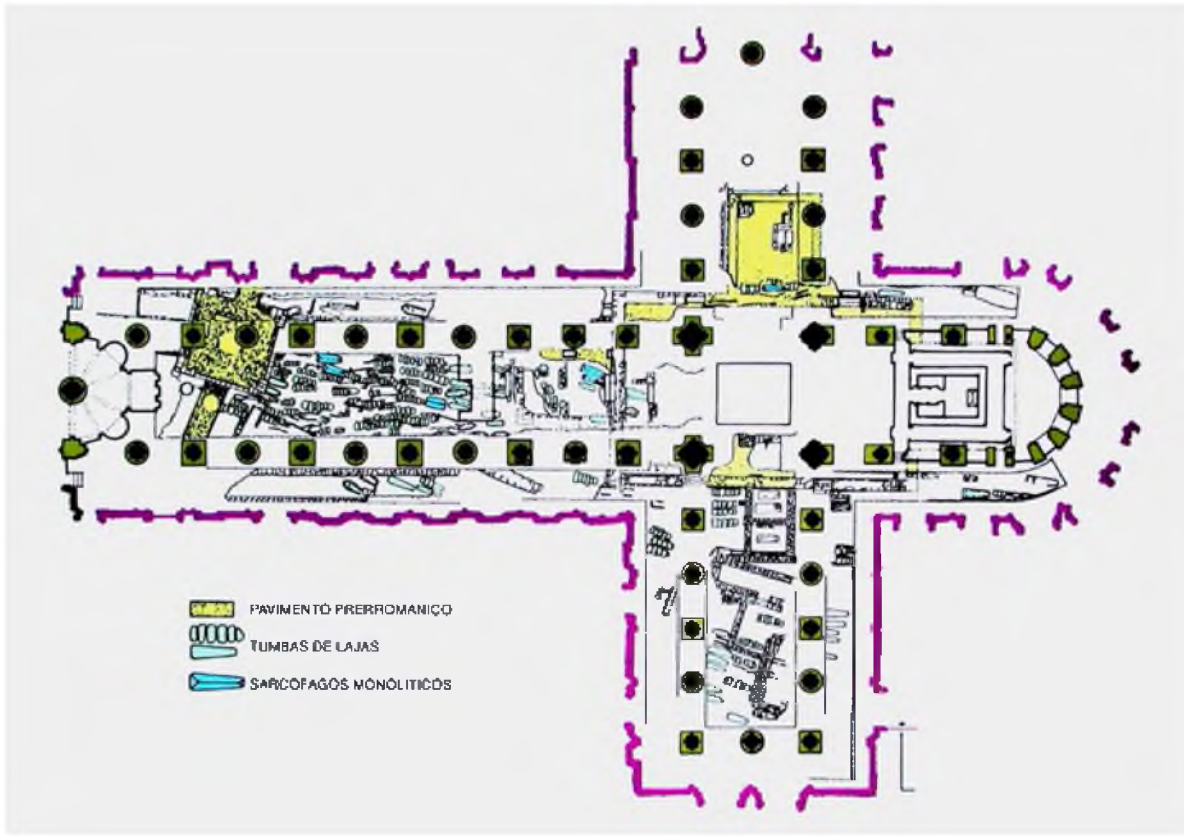


Figura 79
Planta de las excavaciones de la Catedral de Santiago con la situación de la torre de la muralla del Locus Sanctus, según J. Carro Otero

pie dentro del espacio acotado por los muros exteriores de la nave (figura 79).

En tercer lugar, a favor de esta teoría del cierre perimetral se podría presentar, además, el testimonio ofrecido por otros monumentos pertenecientes al mismo ambiente artístico que la Catedral de Santiago como la abacial de Sainte-Foy de Conques, la basílica de Saint-Sernin de Toulouse o incluso la catedral de Braga cuyas fábricas, muy emparentadas estilísticamente y de cronologías muy similares, debieron de evolucionar de manera pareja:

La iglesia abacial de Sainte-Foy de Conques se comenzó en la década de 1050 y su construcción avanzó a buen ritmo aprovechando una etapa de bonanza económica que culminará durante el abadiato de Bégon III (1087-1107) cuando la iglesia se encontraba cerrada ya por su parte occidental permitiendo el montaje de su magnífica portada historiada hacia 1100[307]. Los últimos tramos de la nave central, sus bóvedas y su decoración escultórica fueron realizadas a posteriori durante el abadiato de Bonifacio (1107-1125) cuando comienza ya la decadencia de la abadía[308].

En Toulouse, una vez rematado el transepto, que debía de estar abovedado en 1100, se continúa la construcción cerrando el perímetro exterior de la iglesia hasta una altura de tres metros que comprendía hasta el nivel superior de las ventanas de las naves colaterales y el cuerpo inferior del macizo occidental. Según D. y Q. Cazes en 1110 se habían realizado ya el cuerpo inferior de la portada occidental

[307] Además de la datación del portal occidental de Conques hacia 1100, el otro testimonio de la finalización, al menos de los muros perimetrales de la iglesia, es la construcción del claustro junto al muro sur de la nave y que testimonios epigráficos y documentales sitúan ya realizado en el mismo año de 1100. A este propósito ver: J. Wirth, *La datation*, 201-242; M. A. Castiñeiras González, "Da Conques", 233-251; *Idem*, "Capitel con David y sus músicos de Sainte-Foy de Conques", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán—Santiago de Compostela, 2010, 324-325 y más recientemente: L. Huang, *L'abbatiale Sainte-Foy*, 382-384.

[308] J. Bousquet, *La sculpture a Conques*, 459-460.

y las partes bajas de las dos torres laterales (figura 80)[309].

La Catedral románica de Braga, se comenzó a construir en el año 1071 durante el episcopado de D. Pedro (1071-1091) con un proyecto que seguía el modelo tipológico de peregrinación inaugurado por Conques más de una década antes. Las obras avanzaron a buen ritmo de forma que en el año 1089 cuando se produce la solemne consagración del Altar Mayor ya se había completado todo el perímetro exterior de la iglesia incluyendo la parte baja de las dos torres occidentales (figura 81)[310].

Teniendo en cuenta estos precedentes, creemos que nada impediría al obrador de Santiago, cuya pericia está fuera de toda discusión, haber completado todo el perímetro exterior de la iglesia hasta una cierta altura en unas fechas tan tempranas como las que barajan los autores antes citados. Seguramente, lo que se pretendía tanto en Santiago como en los otros tres ejemplos citados, era delimitar el espacio sagrado al tiempo que se protegía el interior de la iglesia en el que se seguía trabajando. Por eso, como dice H. Karge, la basílica daba la impresión de estar "provisionalmente terminada" en los años veinte del siglo XII y todavía más en la década siguiente cuando se escribe el Códice Calixtino que afirma en su

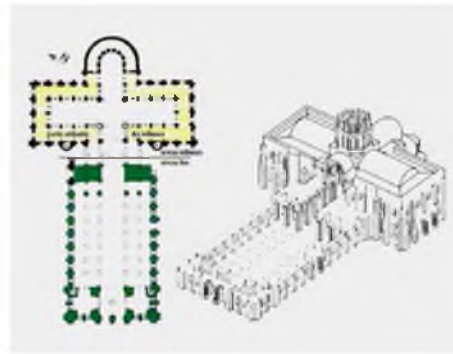


Figura 80
Plano del avance de los muros perimetrales de la nave de Saint-Sernin de Toulouse según D. y Q. Cazes

libro V que la última piedra de la Catedral se había puesto en 1122[311].

A propósito de este comentario del redactor del Códice opino que la expresión "colocación de la última piedra" podría haber estado cargada de más contenido de lo que podría parecer si analizamos los datos que nos dan las fuentes de las que disponemos:

En primer lugar la cita del *Liber Sancti Iacobi* de la que hablamos que afirma que, "[...] desde el año en que se colocó **la primera piedra** en sus cimientos hasta aquel **en que se puso la última** (piedra) pasaron cuarenta y cuatro" (V, 9)[312]. Como el redactor toma la fecha de 1078 como la de comienzo de la nueva iglesia (V, 9)[313] la última piedra se habría colocado en el año 1122.

La *Historia Compostelana*, por su parte, da la misma fecha de 1078 para el inicio de la Catedral: "Fue comenzada la nueva iglesia de Santiago, preclara y singular, en la era M. C. XVI el día 11 de julio"(I, 78)[314], pero en cambio registra, al comienzo del libro III que "cuarenta y seis años habían transcurrido desde el comienzo de las obras de la nueva iglesia de Santiago y por la gracia de Dios la mayor parte de la iglesia estaba terminada" (III, 1)[315] por lo que en el año 1124, cuando el redactor sitúa el acuerdo para la construcción del claustro, la iglesia se daba por terminada.

Es en este punto en el que habría que plantear la hipótesis de que la expresión del *Liber* "la colocación de la última piedra" que,

[309] Los autores aducen entre otras pruebas el estilo de la escultura de la Porte Miègeville, y de los relieves que conservamos de la portada occidental. Su estilo se detecta en el taller compostelano sobre todo en el "Maestro de la Transfiguración" cuyas obras principales fueron situadas en el friso de Platerías en 1111 *vid.*: D. Cazes y Q. Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef d'œuvre de l'art roman*, Graulhet, 2008, 76-77.

[310] Tanto el tipo de construcción, incluso con sillares romanos reutilizados, como el tipo de capiteles que decoran las partes bajas de estas torres denuncian su realización en el último cuarto del siglo XI. A este propósito ver: M. L. Real, "O projecto da catedral de Braga, nos finais do século XI, e as origens do românico português", *IX Centenário da Dedicaçao da Sé de Braga. Congreso Internacional*, I, Braga, 1990, 460-464; M. A. Castiñeiras González, "La cultura figurativa románica", 584; V. Nodar Fernández, "Capitel con Hombre", 368-369.

[311] H. Karge, "De la Portada románica", 20.

[312] *LSIes*, 606.

[313] *Ecclesia autem fuit incepta in era MCXVI: LSI*, 256.

[314] *HC*, 121. *Est autem beati Iacobi specialis et preclara noua ecclesia incepta era I[a]. C[a]. XVI. V[o] Idus Iul: HC*, 189.

[315] *HC*, 493-494.

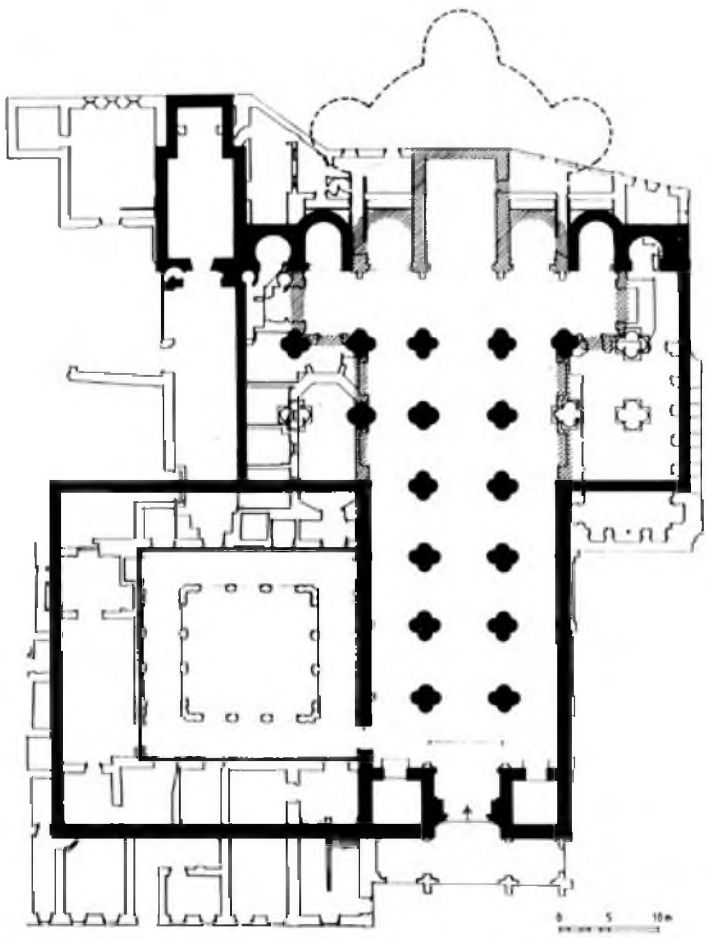


Figura 81
Planta del proyecto original de la catedral de Braga según L. Real.

evidentemente, no indica que la totalidad de las obras estuviesen finalizadas, haga referencia, en cambio, a algún tipo de ceremonia que celebraría este hito constructivo y que se hubiese llevado a cabo en el año 1122. Un año que sería muy adecuado para una celebración de este calibre ya que se sitúa en un momento cumbre de la sede y junto a logros de tipo eclesiástico como son la concesión del arzobispado de 1120 y la confirmación definitiva del traslado de esta dignidad desde la sede de Mérida en el año 1124[316].

A favor de esta hipótesis cabe decir, por un lado, que este supuesto acto de colocación de la última piedra se situaría en un arco cronológico en el que se registra no sólo la mayor "fiebre constructiva" gelmiriana sino también una proliferación de ceremonias de consagración solemnes[317], y por otro, que sería un acto que habría tenido su correspondencia en los inicios de la construcción con otra ceremonia de colocación de la primera piedra cuyo testimonio iconográfico serían los denominados capiteles fundacionales situados en la capilla de El Salvador[318].

Otro dato a tener en cuenta a favor de esta hipótesis es la reclamación que en los años cuarenta el monasterio de Antealtares hace de los derechos que le correspondían sobre las ofrendas del altar de Santiago y que habían sido cedidas temporalmente al obispo en la Concordia del año 1077 "mientras se edificaba la iglesia"[319]. Seguramente, si el entonces abad Rodrigo se atrevía a pedir la ejecución del acuerdo de 1077 y la consiguiente devolución de estas rentas era porque, de alguna manera, la catedral se había dado por terminada, aunque, como sabemos, las obras continuasen todavía.

[316] El traslado fue definitivo a partir del 23 de junio de 1124 cuando fue expedida por el papa Calixto II la bula *Potestatem ligandi* recogida en la *Historia Compostelana*, II, 64, (*HCes*, 429).

[317] Entre ellas habría que enumerar la construcción de un nuevo palacio, la consagración de una capilla privada en la tribuna norte de la Catedral (*HC*, II, 25) en 1121; la construcción de la fuente de la plaza del *Paradisus* (*HC*, II, 54), la consagración de altares en la tribuna sur de la Catedral (*HC*, II, 55), la construcción de un nuevo palacio en Padrón (*HC*, II, 55) y la consagración de las iglesias parroquiales de San Miguel dos Agros, San Benito, San Fiz de Solovio y la iglesia del Monasterio de San Paio de Antealtares en 1122.

[318] M. A. Castiñeiras González, "La meta del camino", 220-221, afirma que las representaciones de los capiteles podrían aludir a las fórmulas litúrgicas del rito de la dedicación de la iglesia.

[319] Para el texto de la Concordia de Antealtares vid.: J. M. Zepedano y Carnero, *Historia y descripción arqueológica*, 320-325; J. Carro García, "La escritura de concordia", 111-122. El Rey Alfonso VII atendió los ruegos de Antealtares otorgando un diploma fechado el 11 de Julio de 1147 en el que se confirman todas las posesiones del monasterio de una manera genérica aunque sin resolver el tema de las ofrendas del altar de Santiago, que no se solucionará hasta el año 1152 en tiempos del arzobispo Bernardo I (1151-1152), A. López Ferreiro, "Apuntes históricos sobre el monasterio de San Pelayo de Antealtares, de la ciudad de Santiago", en Xosé Ramón Fandiño Veiga (ed.), *Apuntes históricos sobre Santiago. Obra dispersa y olvidada, 1868-1903*. Santiago de Compostela, 2010, 65-67; M. Lucas Álvarez, *San Paio de Antealtares, Soandres y Toques: Tres monasterios medievales gallegos*, Sada, 2001, 36.

LOS ESCULTORES DE LA NAVE Y EL PROGRESO DE LA CONSTRUCCIÓN

El análisis de las características estilísticas que se observan en los capiteles figurados con bestiario situados en este cuerpo principal tanto en el nivel bajo como en el de tribunas confirma, como veremos, esta secuencia constructiva. Un análisis de ellos atendiendo a sus características formales permite individualizar al menos cuatro grupos de escultores o tendencias diferentes que se van sucediendo en el tiempo, aunque a veces solapadas:

Durante la segunda campaña constructiva distinguimos, por un lado, un taller local que podemos encuadrar trabajando entre 1112 y 1140 y otro de origen abulense que se incorporaría al obrador a partir de 1130. Tradicionalmente enmarcados ya en la tercera campaña constructiva se distinguen un taller de origen borgoñón que llega hacia 1160 y el propio taller mateano con su estilo tan particular, activo a partir de 1180.

El que hemos denominado "taller local" es el heredero de los grandes maestros del transepto y es el encargado de realizar la inmensa mayoría de los capiteles vegetales de la nave siguiendo los modelos de grandes hojas gruesas a partir de los cuales irán generando variaciones en los que las hojas se parten y entrecruzan[320]. Por lo que respecta al bestiario, es tratado como un tema secundario y sólo dos escultores lo abordarán (plano 3). Uno de ellos retomando el tema del prótomo animal surgiendo de las hojas en el centro de la cara ancha de la cesta que se inauguraba en el transepto sur concretamente en el capitel número 248. Siguiendo este modelo, este escultor realiza dos capiteles para las arquerías del cuerpo de naves —n.º 20 en el octavo tramo (figura 82) y 316 en el décimo— y en dos en las tribunas —n.º 70t en el séptimo tramo norte (figura 83) y el n.º 103t en el séptimo sur—. En sus animales, se reconocen las formas hinchadas y los ojos abultados tan característicos del Maestro del Cordero, pero su resolución deja mucho que desear. Esto confirma la marcha de este maestro que trabajaba ya entonces en San Isidoro de León y la continuación de los trabajos escultóricos en el interior del templo por manos menos dotadas. Aún así podemos

Figura 82
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 20 de la nave, obra del taller local
Foto Simón Vázquez

Figura 83
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 70t de la tribuna norte de la nave, obra del taller local
Foto Simón Vázquez

Figura 84
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 61t de la tribuna norte de la nave, obra del taller local
Foto Pablo Porral

[320] J. D'Emilio, "Tradición local", 85.

Figura 85
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º105t de la tribuna sur de la nave, obra del taller local
Foto Simón Vázquez

Figura 86
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 285 de la nave, obra del taller de Ávila
Foto Simón Vázquez

Figura 87
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 315 de la nave, obra del taller de Ávila
Foto Simón Vázquez

reconocer otra mano de bastante más calidad cuyas obras fueron reservadas para las tribunas y que realiza los capiteles n.º 61t —cuarto tramo de la galería norte (figura 84)— con un león surgiendo de entre las hojas, el n.º 69 —sexto tramo de la misma galería— con una hiena en la misma posición, el n.º 108 —sexto tramo de la galería sur— de nuevo con un león que, en este caso, ha perdido la cabeza, y el 105 —séptimo tramo de la misma galería (figura 85)— en el que retoma el tema de los leones entre lianas vegetales tan usado por el taller del transepto.

El capítulo más interesante de la escultura de la nave es, sin embargo, la llegada de un taller procedente de Ávila que supondrá una renovación generacional en el seno del obrador compostelano. Esta presencia abulense, ya intuida por S. Moralejo[321], fue estudiada más en profundidad por M. Vila da Vila quien demostró la procedencia del primer taller de escultores de la iglesia martirial de San Vicente de Ávila del autor de dos capiteles de la nave sur de la catedral compostelana[322]. Concretamente el n.º 285 situado en la ventana del cuarto tramo y que presenta a dos arpías ocupando las dos caras de la cesta (figura 86) y el número 315 en la novena responsión en el que se labraron unos grifos (figura 87). D. Rico, por su parte, al tratar esta relación del primer taller de San Vicente con Santiago añade otros cinco capiteles, en este caso vegetales, que denuncian su progenie vicentina por el uso de caulículos decorados con nervios en resalte tal y como era usual en aquel taller. De estos, uno lo encontramos en la nave lateral sur precisamente donde se sitúan los dos capiteles identificados por M. Vila —concretamente en la séptima responsión (n.º 301)— y el resto en las partes altas de la nave central: dos sosteniendo el quinto arco fajón (n.º 38 al norte y 291 al sur), un tercero el sexto pilar norte y, por último, un cuarto en el sexto tramo de la tribuna sur, adosado al quinto pilar (n.º 108)[323].

[321] S. Moralejo Álvarez, "Notas", 231.

[322] M.Vila Da Vila, "Sobre las relaciones entre la Catedral de Santiago y el primer románico abulense", *Museo de Pontevedra*, 43, (1989), 146-147.

[323] D. Rico Camps, *El románico de San Vicente de Ávila. Estructuras, imágenes, funciones*, Murcia, 2002, 112.

Figura 88
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 270 de la nave, obra del taller de Ávila
Foto Simón Vázquez

Figura 89
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 431 de la nave con los restos de leones, obra del taller de Ávila
Foto Simón Vázquez

Figura 90
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 62t de la tribuna de la nave con el tema de Daniel en el foso de los leones, obra del taller de Ávila
Foto Pablo Porral

A mi juicio, la aportación de este taller fue más allá labrando al menos otros cuatro capiteles figurados más a lo largo de la nave. Uno con cuatro leones de la segunda responsión, de nuevo en la nave lateral sur (n.º 270) (figura 88) y otro en el cuarto pilar de la colateral norte (n.º 431) que debía de tener el mismo tema pero que, desgraciadamente fue repicado para la instalación del coro lígneo entre 1604 y 1606 por lo que de los animales solo nos quedan las patas (figura 89). A estos habría que añadir el capitel número 3 que corona la columna central de la arquería ciega del último tramo de la nave norte y, en la tribuna, el capitel número 62t del cuarto tramo de la galería norte con el conocido tema de Daniel en el foso de los leones (figura 90).

En todos estos capiteles figurados tanto los rasgos generales de composición del capitel como los particulares a la hora de realizar las figuras concuerdan con las de los escultores encargados de la decoración durante la primera campaña de la basílica abulense. Así, tienen una muy característica organización de la cesta que difiere de la utilizada por el taller del transepto. Mientras que este ceñía toda la composición, por muy compleja que esta fuese, a la forma campaniforme del cálatos, los escultores abulenses rompen con el espacio límite que esta supone de forma que sus figuras se proyectan hacia fuera superando, en ocasiones, la línea del cimacio. Es también muy característica la forma de resolver la parte superior del capitel que puede tener o bien unos gruesos pitones angulares, como en el capitel de los grifos, o bien caulículos trabajados con un resalte o escamados y con tacos pentagonales centrales que son el resultado del corte transversal de una hoja. A veces como en el caso del capitel de Daniel en el foso de los leones el lugar de estos tacos está ocupado por cabezas en relación con la composición en este caso la del profeta, en las caras menores y las de dos ancianos en las caras mayores.

Tanto en este capitel como en el de las arpías observamos el tipo de figuras muy compactas que realiza este taller. Los rostros son cuadrados, las narices bien definidas, las mandíbulas fuertes, los ojos perfilados y las bocas pequeñas[324]. Las telas de los ropajes de Daniel las encontramos casi idénticas en los

[324] *Ibidem*, 102.

Figura 91
Basílica de San Vicente de Ávila. Capitel de la cabecera con dos personajes sentados
Foto Antonio García Omedes

Figura 92
Basílica de San Vicente de Ávila. Capitel con grifos de la cabecera
Foto Antonio García Omedes

capiteles historiados del ábside de San Vicente como el de la despedida de un caballero y una dama o el que presenta a dos personajes sentados (figura 91). Se pliegan formando curvas o diagonales de manera que casi parece un tejido plisado. En ambos ejemplos vemos el mismo tipo de tela pesada que se ciñe a las extremidades e incluso detalles como los cordones con los que se atan y cuyos remates caen en el hueco entre las piernas.

Cuando tratan el tema animal, particularmente querido por este taller, realizan ejemplares en los que se evitan los detalles anatómicos a favor de una valoración conjunta de la

Figura 93
Basílica de San Vicente de Ávila. Capitel con leones de la portada sur
Foto Antonio García Omedes

figura. Tienen formas gruesas y redondeadas, una característica particularmente destacable en el caso de los grifos del capitel 315 que tiene un claro modelo también en el ábside central de San Vicente (figura 92). Es muy reconocible también su tipo de leones con la boca entreabierta y con las comisuras de los labios con una muy característica forma de ocho. Sus patas son largas y finas, pero rematan con unas gruesas zarpas que se apoyan sobre el collarino (figura 93).

Esta renovación generacional en el obrador compostelano se produjo, según los autores citados, hacia 1130 permaneciendo este taller en Compostela hasta 1150 o como muy tarde hasta 1160 momento en el ya se detecta la llegada de nuevas influencias francesas que serán las imperantes durante la tercera campaña constructiva.

Para la secuencia constructiva propuesta en el anterior capítulo, la situación de los capiteles que se pueden atribuir a este taller resulta de suma importancia ya que confirman el avance de la construcción de los muros laterales de la nave —en su nivel bajo— hasta su cierre occidental antes de la tercera campaña constructiva. Si recapitulamos, de las obras que se le pueden adscribir, cuatro están en los

Figura 94
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 74t de la tribuna norte, obra del taller borgoñón
Foto Pablo Porral

Figura 95
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 99t de la tribuna sur de la nave, obra del taller borgoñón
Foto Pablo Porral

muros externos y de estas, dos en los últimos tramos tanto de la nave sur como de la norte que, por tanto, debían estar levantados para permitir la colocación de estos (plano 3).

Ya enmarcados en la tercera campaña constructiva están los escultores borgoñones que se incorporan a la fábrica catedralicia a partir de 1160 y que fueron ya tratados por M. L. Ward y J. D'Emilio[325]. De este equipo nos interesan únicamente dos capiteles de la tribuna—n.º 74t en el octavo tramo de la galería norte (figura 94) y el n.º 99t en el noveno tramo de la sur— con leones rampantes (figura 95). La composición del capitel con el ábaco bien definido, el uso de volutas formadas por anchos tallos acanalados y la sustitución de los dados por cabezas humanas remiten a modelos borgoñones con origen en la abacial de Cluny[326]. Los animales son proporcionados, de cuerpos esbeltos y cabezas pequeñas con los detalles anatómicos bien definidos y

[325] M. L. Ward, *Studies on the Portico*, 62; J. D'Emilio, "Tradición local", 83.

[326] *Ibídem*, 84 y nota 6.

situados con posturas naturales a pesar de la adaptación a las líneas de fuerza del capitel.

El último grupo de escultores en incorporarse al taller es el que tradicionalmente se identifica con el estilo del Pórtico de la Gloria o mateano cuyo particular lenguaje resultado de la hibridación de diversas tendencias contemporáneas ha sido definido recientemente por R. Sánchez con el término de "poliglosia visual"[327].

La incorporación de estos talleres debió de producirse hacia 1170-1180 cuando las obras de finalización de la nave estaban ya muy avanzadas. De hecho, de sus capiteles figurados—n.os 324, 328, 1, 6 y 7—, la mayoría se concentran en los pilares del último tramo, el inmediato al macizo occidental (figuras 96 y 97), que serían los últimos en construirse (plano 2) mientras que sólo dos se localizan en el cuerpo alto, uno en la última galería de la tribuna sur —n.º 99t— y el otro ya en el cuerpo de bóvedas —n.º 324—. Como veremos más abajo, los modelos y temas iconográficos proceden de Borgoña y, sobre todo, de la Île-de-France pero su estilo, muy particular, tiene una fuerte base local[328]. Para E. Valdez del Álamo los escultores de Santiago tenían un conocimiento íntimo de la escultura del denominado segundo maestro del claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos) que la autora sitúa hacia 1157-1160[329]. D. Ocón, por su parte, retrasa la actividad de este segundo taller silense a los años setenta del siglo XII al igual que M. Castiñeiras que prolonga su actividad hasta los años ochenta[330]. Sin embargo, si bien es cierto que hay una evidente coincidencia en los temas y composiciones utilizados por el segundo taller silense y el compostelano con una clara recuperación del bestiario como *leitmotiv* también lo es que el estilo con el que se realizan arpías, dragones o leones es diferente (figura 98). En Santiago, las figuras de animales son más compactas, corpulentas, enfáticas y rotundas, con las proporciones gruesas y con las patas cortas. La búsqueda de la expresividad puramente románica los lleva, en casos como los de

Figura 96
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 1 de la nave, obra del taller mateano
Foto Pablo Porral

Figura 97
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 7 de la nave, obra del taller mateano
Foto Simón Vázquez

327 R. Sánchez Ameijeiras, "Dreams of kings", 697.

328 N. Stratford, "Compostela and Burgundy", 62.

329 E. Valdez Del Álamo, "Relaciones artísticas", 199-22, espec. 202 y 208 y más recientemente, de la misma autora: *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*, Turnhout, 2012.

330 D. Ocón Alonso, "El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España", en: *Viajes y viajeros en la España Medieval*, Madrid, 1997, 265-290, 266. D. Ocón Alonso, "Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines del siglo XII", en: *Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1992, 307-321.

Figura 98
Claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos). Capitel con arpías
Foto Roberto Chaverri

los leones, a exagerar sus formas faciales de forma que parecen casi máscaras teatrales rozando lo caricaturesco. Los rostros humanos como los de las arpías —capiteles números 6, 1 y 328— son tipos idealizados sin individualización con las facciones modeladas de forma muy fina y cuidada, cuencas oculares profundas donde unos ojos abultados se cobijan bajo unas cejas altas y anchas. Es muy característica la forma de trabajar el cabello tanto de las cabezas humanas como de las melenas de los animales con bucles acaracolados modelados de forma decorativa.

Los talleres de Santiago y Silos son, por lo tanto, dos corrientes paralelas que, si se parecen es por que derivan de una fuente común en la escultura contemporánea del norte de Francia que llegaba con fuerza a la península en la segunda mitad del siglo XII. Si en Santiago hubo un conocimiento del segundo taller de Silos, este aportó únicamente temas y modelos de composición ya que el taller compostelano desarrolló unas características de estilo muy particulares y con una personalidad muy marcada que estaba destinado a gozar de un gran éxito posterior.

De hecho, de los tres grupos de escultores que M. Stokstad distinguió en el taller del Maestro Mateo[331], los capiteles que estamos tratando pertenecerían a los que trabajan con un estilo románico tardío en el que las figuras todavía están sometidas a la estructura del capitel y sus líneas de fuerza, incluso cuando se plantean composiciones en las que se representa una acción —n.º 7 o 324— viéndose en muchas ocasiones obligados a duplicar la misma plantilla compositiva especularmente con el fin de lograr esta finalidad —n.º 93t de la tribuna con leonas cuidando a sus cachorros y el n.º 7 en el cuerpo bajo con la lucha de un dragón y una pantera—. Es, además, muy característico el ábaco formado por un listel estrecho que se proyecta en forma de tacos en los ángulos y en el centro de las caras largas. Son escultores que, además, retoman el tema de la maleza que tanto éxito había tenido a principios del siglo, pero esta vez con un tipo de vegetación más naturalista, aunque siempre sometida al espacio límite de la cesta.

[331] M. Stokstad, "Forma y fórmula. Reconsideraciones del Pórtico de la Gloria", en: *Simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo"*, Santiago de Compostela, 1991, 181-198, espec. 186.

EL MACIZO OCCIDENTAL

La estructura occidental de la Catedral, que enmarca el Pórtico de la Gloria, fue concebida como una gran fachada monumental que se distinguiese como la principal sobre todo porque para ella se planteó una estructura arquitectónica diferente a la de las fachadas del transepto, privilegiando el componente ascensional, que de por sí ya poseía dada su posición elevada con respecto al nivel del terreno occidental, a través de dos potentes torres cuadradas (figura 99).

Principalmente desde los estudios de M. Ward y S. Moralejo, se ha venido proponiendo que todo este *westwerk,* había sido levantado, junto con la cripta, durante la última campaña de construcción de la basílica iniciada en los años sesenta del siglo XII, entroncando su estructura de nártex entre dos torres gemelas con un pórtico tripartito y profusamente esculturado con las soluciones similares que se desarrollan en la segunda mitad del siglo XII sobre todo en la zona francesa de Borgoña[332].

En la actualidad, los últimos estudios sobre la evolución de la fábrica constructiva de la Catedral han propuesto entre sus conclusiones que debió de existir una fachada occidental primitiva anterior al Pórtico de la Gloria que se levantó hasta una cierta altura, o al menos, un cierre mural perimetral. Con la llegada del Maestro Mateo esta se habría remodelado, pero dejando intacto el marco estructural formado por las torres y la cripta que ya estaría construida y que era necesaria para la estabilidad del nuevo frente.

Por mi parte, no comparto la idea de que Mateo hubiese derribado una portada esculturada anterior para alzar, en su lugar, el Pórtico de la Gloria. En mi opinión, en el primer tercio del siglo XII, por lo tanto, durante la prelacía de Diego Gelmírez se habría culminado este frente occidental, únicamente en su cuerpo inferior con una estructura arquitectónica preparada para recibir una portada de tímpano único que daría acceso a la nave principal y para la que se habrían esculpido los famosos relieves de la Transfiguración que se encuentran hoy en el friso de la Puerta de las Platerías[333].

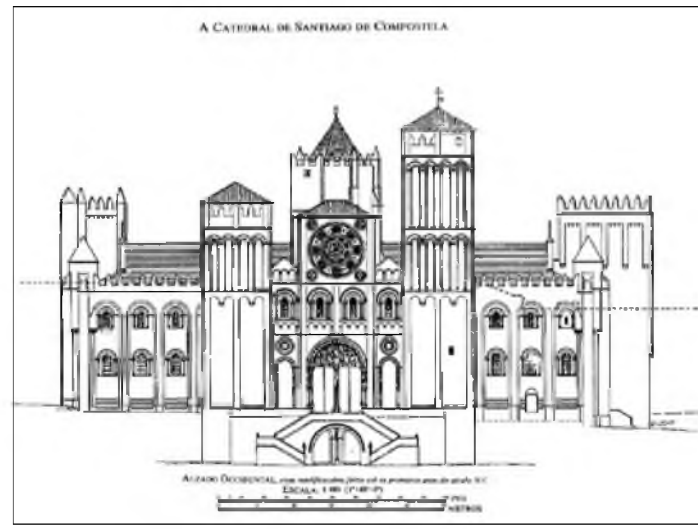


Figura 99
Alzado de la fachada occidental románica de la Catedral de Santiago de Compostela según K. J. Conant.

Un portal de este tipo, además, encajaría mejor con las tendencias de la segunda y tercera décadas del siglo XII en las que la portada bífora tolosana, más complicada para la inclusión de grandes programas escultóricos, había sido sustituída por la fórmula de gran tímpano único con parteluz cuyo ejemplo más destacado es la portada de Saint-Pierre de Moissac realizada durante el abadiato de Ansquitil (1085-1115)[334].

[332] M. L. Ward, "El Pórtico de la Gloria", 46-47; S. Moralejo Álvarez, "Notas", 230-231.

[333] Como ejemplo de una estructura arquitectónica previa a la que luego se aplica, en la parte exterior una portada esculturada con todos sus elementos, codillos, columnas y arquivoltas tenemos el portal occidental de Conques donde se había elevado una estructura arquitectónica con dos vanos separados por un ancho machón central con la previsión de construir en el exterior una portada doble siguiendo el modelo tolosano de Porte des Comtes. Entre 1090 y 1100, se debió de cambiar de plan aplicando un tímpano único protegido por un gran arco que abarcase ambos accesos dando lugar a una original solución sin parangón en el arte románico. Sobre las lastras con los relieves de la Transfiguración y su colocación en el friso de Platerías ver: M. A. Castiñeiras González, "La catedral románica", 56. J. Williams, "Spain or Toulouse a half century later observations on the chronology of Santiago de Compostela", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. I, Granada, 1976, 561.

[334] Para la datación del portal de Moissac ver: I. H. Forsyth, "The Date of the Moissac Portal", en R. A. Maxwell y K. Ambrose (dirs.), *Current Directions in eleventh and twelfth – Century Sculpture Studies*, Turnhout, 2010, 77-99 y J. Wirth, *La datation*, 26-38.

Figura 100
Iglesia prioral de Sacré-Coeur de Paray-le-Monial (Borgoña). Fachada occidental

El Pórtico de la Gloria fue, por lo tanto, injertado en esta estructura arquitectónica previa de una manera magistral pero dejando, aún así, huellas sobre todo en la parte trasera del nártex: Sistema decorativo de friso y arquerías de los muros laterales interrumpido y óculos sobre los arcos laterales descentrados con respecto al eje de las naves[335]. En la zona de la tribuna, en cambio, estos ajustes son menores y se aprecia una mayor unidad lo que hace suponer que se levantaron a finales del siglo XII o incluso a principios del XIII.

Además, como ya se apuntó anteriormente, las torres occidentales no están alineadas con los muros perimetrales ni forman una unidad estructural con las crujías occidentales de la nave. C. Watson añade, además, que la torre meridional penetra mucho más en la zona de la nave que su pareja septentrional generando unas galerías superiores de desigual medida[336].

Todo esto ha llevado a recuperar las viejas teorías que proponían una datación más antigua para las torres occidentales que se habrían empezado a construir antes de que los muros perimetrales de la nave llegasen a la zona occidental. Su temprana construcción sería

[335] M. L. Ward ya había reconocido en 1979 que existían esta serie de desajustes que hacían pensar en que se había pensado en otra solución anterior de fachada antes que el Pórtico de la Gloria, cfr.: M. L. Ward, "El Pórtico de la Gloria", 46.

[336] C. Watson, *The Romanesque Cathedral*, 41-43, fig. 3.5.

Figura 101
Torre campanario de la basílica de Saint-Lazare de Autun (Borgoña)

Figura 102
Torre campanario de la Sainte-Madeleine de Vézelay (Borgoña)

la que explicaría los errores en su situación topográfica y que según C. Watson vinieron motivados por las dificultades de orientación que, para los arquitectos, suponían obstáculos arquitectónicos que todavía se encontraban en pié en ese momento como la iglesia prerrománica de Santiago y la muralla y las torres de Cresconio[337]. La datación temprana vendría también avalada, tal y como apunta H. Karge, por una cuestión formal: Son torres muy macizas que contrastan vivamente con la estructura calada y luminosa del Pórtico y, en general, con la fachada occidental mateana, llena de ventanas y rosetones[338].

De hecho, su diseño está lleno de rasgos que resultarían arcaicos a finales del siglo XII como el carácter masivo que destacaba H. Karge, o motivos decorativos como los arquillos y lesenas que animan el cuerpo bajo y que eran típicas de la arquitectura del siglo XI. Además, a mi juicio, la articulación de estas torres no tiene nada que ver con la de los ejemplos borgoñones citados por los autores partidarios de esta filiación: Vézelay, Autun, o Paray-le-Monial, poseen torres-campanario mucho más ligeras y abiertas con amplios vanos (figuras 100-101 y 102).

En cambio, si resultan muy sugerentes otros paralelos de cronología anterior en la región francesa de Normandía. Concretamente es sorprendente el parecido con las torres de las iglesias abaciales de Saint-Étienne y la Trinité de Caen fundadas por Guillermo el Conquistador (1027-1087) y su esposa Matilde (1032-1083) respectivamente en el año 1062 y 1063[339], donde, al igual que en las de Compostela, los cuerpos que levantan por encima de

[337] *Ibidem*, 41.

[338] H. Karge, "De la Portada románica", 25.

[339] Se trata de los ejemplos más antiguos conservados de fachada con dos torres en las que estas están perfectamente integradas con la estructura de la iglesia, H. Schaefer,

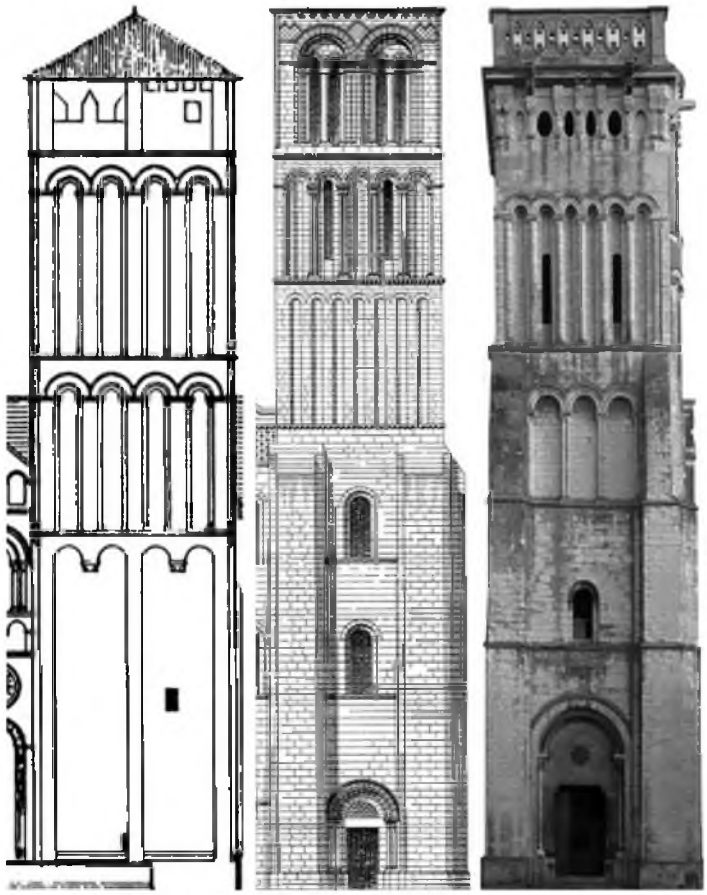


Figura 103
Comparativa entre las torres de Santiago de Compostela las de las abadías de Caen
Esquema del autor

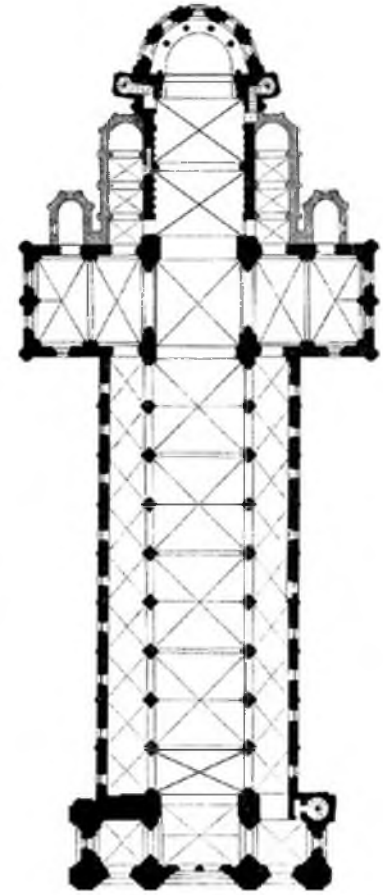


Figura 104
Planta de la iglesia de la Sainte-Trinité de Caen con las torres occidentales que sobresalen en planta con respecto a la línea de los muros de la nave

la línea del tejado presentan el mismo carácter masivo, sólo animado por una sucesión de arquillos sostenidos por altas columnas (figura 103). En el caso de la iglesia de la Trinité nos podríamos encontrar incluso con otras coincidencias con respecto a Santiago: en la zona occidental presenta también un *westwerk* al que se le ha dado un mayor énfasis ya que, en planta, las torres no están alineadas con respecto al muro perimetral de las naves, sino que sobresalen hacia los lados generando, como en Santiago, unos accesos descentrados desde el nártex a las naves laterales (figura 104)[340]. Por otro lado, la Trinité de Caen fue fundada en el año 1059 y la construcción comenzó por la cabecera y, al mismo tiempo, por las torres occidentales cuyas partes bajas ya estaban levantadas cuando la construcción de las naves llegó a occidente[341].

"The Origin of the Two-Tower Façade in Romanesque Architecture", *The Art Bulletin*, 27, 2 (1945), 86.

[340] *Ibidem*, 86; M. Baylé, *La Trinité de Caen, sa place dans l'histoire de l'Architecture et du décor romans*, Droz, 1979, 51. El caso de la Trinité de Caen no debió de ser el único en ámbito normando ya que en la catedral románica de Bayeux, consagrada en 1077, el macizo occidental, del que subsisten todavía hoy las dos torres de la fachada, reforzadas y redecoradas en época gótica, también sobresalía en planta con respecto a la línea perimetral de las naves, cfr.: L. Musset, *Normandie Romane,* Yonne, 1967, 29.

[341] V. Ruprich-Robert, *L'église Ste-Trinité et l'église St-Étienne a Caen,* Caen, 1864, 19-20, afirmaba además que los desajustes entre la articulación de los muros exteriores y la de la nave central junto con la decoración escultórica demuestran su pertenencia a la primera campaña de construcción del edificio y que los cimientos e hiladas de los muros de las torres y estos muros exteriores no coinciden por lo que estos últimos deben de ser posteriores a las torres; É. Lambert, *Caen roman et gothique,* Caen, 1935, 25: "l'église du XIe siècle avait été, à la Trinité de Caen, entreprise à la fois par la façade et par le chevet"; M. Baylé, *La Trinité*, 56-57, afirma que al tiempo de la dedicación del templo del año 1066, estaba construido el ábside, el transepto, los pilares del crucero, los muros perimetrales de las naves laterales y la fachada occidental. Sólo en la segunda dedicación del año 1077 estarían realizados los pilares de la nave que fueron construidos de oeste a este.

Figura 105
Catedral de Santiago de Compostela. Segundo y tercer cuerpo de la torre de las campanas
Foto del autor

Figura 106
Antigua abadía normanda de Saint-Pierre-sur-Dives (Calvados). Torre de la fachada occidental

Este parangón sería entonces un argumento más a favor de una cronología alta para la construcción de las torres que, como opinaban A. López Ferreiro[342], K. J. Conant[343] y, recientemente, A. Wunderwald y A. Münchmeyer[344] podrían haber sido comenzadas a finales del siglo XI. Creo que no resulta descartable el hecho de que, en Santiago, al igual que en Caen, una vez comenzadas las obras en la cabecera se hubiese empezado también a construir la fachada occidental, la más costosa de las tres proyectadas, pero igualmente representativa, con el fin de que esta estuviese bastante avanzada cuando los muros perimetrales llegasen a este punto. Las torres que todavía hoy se conservan tras el forro barroco dieciochesco y cuyo aspecto románico conocemos por el famoso dibujo de J. Vega y Verdugo fueron, por tanto, diseñadas en este momento inicial siguiendo también los masivos modelos normandos (figura 105). Desde este punto de vista formal llama la atención el gran parecido entre la articulación mural de las torres compostelanas y la denominada "tour Saint-Michel" de la fachada occidental de la abadía de Saint-Pierre-sur-Dives (Calvados), con sus muros animados con estrechas arquerías superpuestas cuya altura aumenta en el cuerpo superior (figura 106). En Santiago se citan incluso detalles como los arquitos doblados de perfil abocelado e incluso el recuso a matar el ángulo de la torre tallando en el propio muro una columna que vemos en la torre normanda. Esta, es la única parte que

[342] A. López Ferreiro, *Historia de la S.A.M.I*, vol. V, 7-16, espec. 14, nota I.

[343] K. J. Conant, *Arquitectura románica*, 44, afirma que fue hacia 1105 cuando comenzaron de manera independiente las obras en el extremo oeste.

[344] A. Wunderwald y A. Münchmeyer, "Una subestructura temprana con ropajes nuevos. La cripta occidental y su relación con el cuerpo occidental de la catedral de Santiago de Compostela", *Semata*, 22 (2010), 385.

sobrevive hoy en día de la antigua iglesia abacial románica consagrada en mayo de 1067 en presencia, también, de Guillermo el Conquistador y su uso fue militar, a modo de torre defensiva ya que los monjes nunca la usaron como campanario[345].

Seguramente durante el episcopado de Diego Peláez, sólo se realizó el cuerpo basamental todavía visible en la cripta y en el vestíbulo del palacio episcopal. El taller gelmiriano continuó la construcción con el mismo diseño de modo que en 1117, al tiempo del incendio de la Catedral que narra la Historia Compostelana, siquiera la de la derecha habría alcanzado al menos el nivel del tejado, lo que habría permitido utilizarla ya como torre de las campanas y como lugar de refugio para Gelmírez y su séquito en la revuelta narrada por la crónica[346]. Finalmente, los cuerpos superiores con arquerías debieron de haber sido retomados, también bajo el diseño original, solo en la segunda mitad del siglo XII ya que algunos de sus capiteles todavía visibles en las caras posteriores de las torres denuncian formas mucho más tardías[347].

Estas posibles relaciones artísticas entre el incipiente taller compostelano en sus primeras décadas de vida y la importante escuela normanda no resultan tan casuales como podría parecer en una primera aproximación si tenemos en cuenta las ya comentadas noticias, coincidentes tanto en las fuentes compostelanas como en diversas crónicas francesas y anglonormandas, sobre relaciones diplomáticas entre el reino galaico y el normando con el fin de acordar un matrimonio entre una de las hijas de Guillermo el Conquistador y el rey García de Galicia[348]. Fruto de este marco político se habría producido la llegada a Compostela, por una parte, de un diseño para el macizo occidental de la nueva basílica románica con dos torres gemelas macizas y con un carácter militar apenas disimulado por la articulación mural, siguiendo la tradición contemporánea de la arquitectura normanda[349]; por otra parte, ciertos usos constructivos como el de trabajar contemporáneamente en las partes oriental y occidental de la fábrica, e incluso algún artífice para trabajar en la obra como el *Rotbertus* que cita el *Liber Sancti Iacobi*[350] y cuyo nombre es claramente normando tal y como ya habían supuesto A. López Ferreiro[351] y K. J. Conant[352].

[345] V. Gazeau, *Normannia monástica. Prosopographie des abbés bénédictins (Xeme Xieme siècle,* Turnhout, 2008, 300 ; É. Gautier-Desvaux, "Saint-Pierre-sur-Dives", *Congrès Archéologique de France*, 1978, 188-214.

[346] "Después que el obispo y la reina vieron el incendio de la iglesia [...] se refugiaron en la torre de las campanas junto con su séquito", *HC*, I, 114, trad. cit., 273.

[347] Son sobre todo capiteles de carnosas hojas con ejes perlados utilizados como argumento por M. L. Ward para situar la construcción de las torres en la misma campaña que el Pórtico de la Gloria, *vid.* M. L. Ward, "El Pórtico de la Gloria", 45.

[348] Con ese fin debió de viajar a Santiago de Compostela el noble normando Galtier Giffart en el año 1065 que habría regresado con un caballo con el que el rey de Galicia obsequió a Guillermo el Conquistador y que este montó en la célebre batalla de Hastings del año 1066. La *Historia Compostelana*, por su parte, cuenta entre las acusaciones vertidas contra el obispo Diego Peláez en el año 1087 y que fueron motivo de su deposición que "intentaba entregar el reino de Galicia al rey de los ingleses y normandos y quitárselo al rey de los hispanos" (II, 2), *HCes*, 298-299. La posible alianza política entre ambos reinos fue ampliamente tratada por: F. R. Cordero Carrete, "Los esponsales de una hija de Guillermo el Conquistador con un "Rey de Galicia", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 7 (1952), 55-78; F. R. Cordero Carrete, "Galtier Giffart Peregrino a Compostela en el siglo XI", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 3 (1945), 327-330; E. Taylor, *Master Wace, his Chronicle of the Norman Conquest from the Roman de Rou translated with notes and illustrations*, Londres, 1837, 83, 167-168.

[349] Para otras posibles consecuencias artísticas de estas relaciones políticas en los primeros años de andadura del taller compostelano ver: V. Nodar Fernández, "Sus cabelleras brillaban como plumas de pavo real: los guerreros de Alejandro y las sirenas en un capitel de la Catedral de Santiago de Compostela", *Troianalexandrina*, 5 (2005), 29-61.

[350] *LSles*, 256.

[351] A. López Ferreiro, *Historia de la S.A.M.I*, vol. 3, 55: "Por último, las relaciones, á veces amistosas, á veces de muy distinta índole, que nuestro país sostenía con los Normandos, y hasta el mismo nombre de Roberto, que llevaba uno de los maestros que dirigieron la obra de Santiago, pudieran hacer concebir la sospecha de si habría alguien que aplicase á nuestra Iglesia las normas seguidas por los maestros de esta Escuela en el arte de construir".

[352] K. J. Conant, *Arquitectura románica*, 43.

LA CRIPTA

La acusada pendiente del terreno sobre la que se tuvo que construir la basílica románica hizo que se plantease la construcción de una cripta subterránea en la zona más occidental. Esta serviría, por un lado, como muro de contención del relleno de tierra que se debió de hacer para asentar parte de los pilares de la nave y, por otro, como estructura que permitiese elevar sobre ella la fachada occidental.

Si bien esta cualidad estructural ha sido destacada por todos los autores que se han ocupado de una o de otra forma de este sugerente espacio, no siempre ha existido el mismo acuerdo cuando hablan de su proceso constructivo y de su cronología.

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO SUBTERRÁNEO

Tradicionalmente se ha venido afirmando que la cripta occidental era una estructura que habría sido levantada en la campaña de construcción que dirigió el célebre Maestro Mateo a partir del año 1168[353]. Autores como M. Ward[354], S. Moralejo[355] o J. D'Emilio[356], defienden que la cripta forma una unidad estructural con el conjunto del macizo occidental levantado por el taller de Mateo como finalización de la Catedral y el resultado de una solución genial de este para solventar el problema del desnivel del terreno (figura 107). Se apoyan para ello en la conocida inscripción de los dinteles del Pórtico de la Gloria en el que se afirma que Mateo dirigió la obra *a fundamentis,* es decir, desde la construcción de la cripta inferior[357], y en la rica decoración escultórica que posee todo el espacio y que denuncia una factura en la segunda mitad del siglo XII.

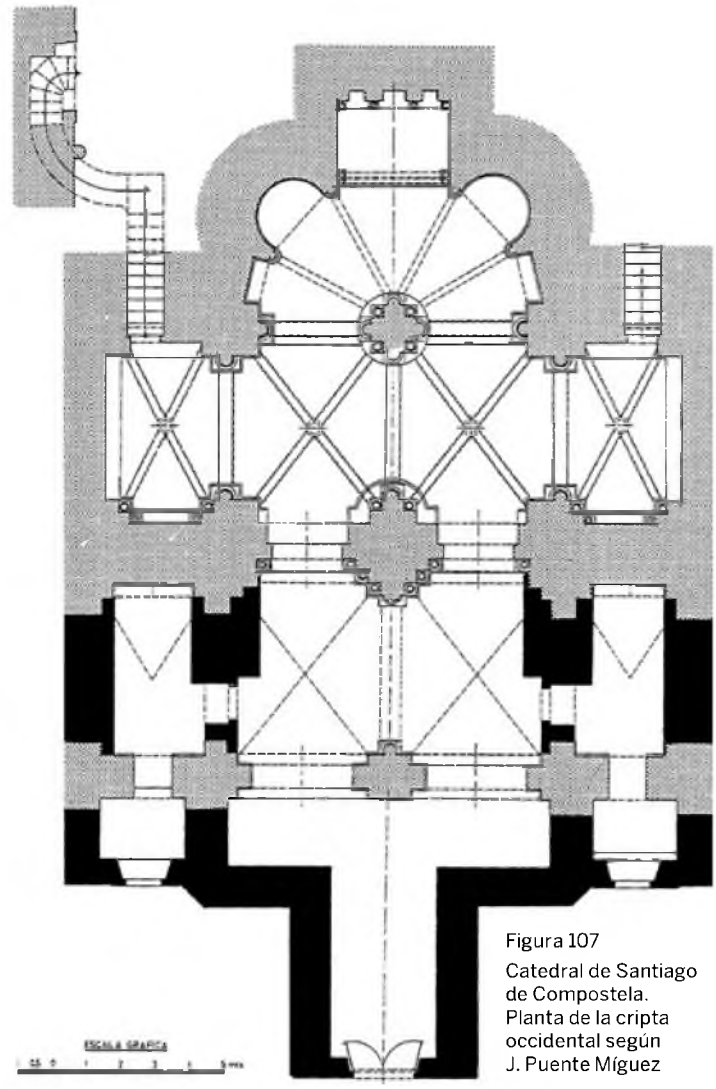


Figura 107
Catedral de Santiago de Compostela. Planta de la cripta occidental según J. Puente Míguez

Actualmente, la crítica extranjera ha cuestionado esta postura y, consecuentemente, la envergadura de la intervención del taller mateano en el macizo occidental de la Catedral recuperando, con nuevos argumentos, la vieja teoría de López Ferreiro que ya en el año 1902 había propuesto que la cripta era una estructura anterior, cuyas partes más antiguas

[353] En dicho año el rey Fernando II concede al maestro Mateo una jugosa pensión vitalicia para que se ocupe de dirigir las obras de finalización de la Catedral de Santiago: 1168, febrero, 21, Santiago de Compostela, Archivo Catedral de Santiago, Inv. S7/5: *Los Reyes y Santiago. Exposición de documentos reales de la Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1988, 117-120.

[354] M. L. Ward, "El Pórtico de la Gloria", 43-52.

[355] S. Moralejo Álvarez, "Notas", 89-116.

[356] J. D'Emilio, "The building", 185-206.

[357] M. A. Castiñeiras González, "El Maestro Mateo", 197-198.

Figura 108
Catedral de Santiago de Compostela. Vista del transepto de la cripta con las bóvedas y las claves con los ángeles astróforos
Foto del autor

retrotrae incluso a la época de Diego Peláez, remodelada y redecorada por el maestro Mateo[358].

A partir de un estudio conjunto de la estereotomía de los muros y la decoración escultórica, autores como C. Watson, H. Karge, K Rheidt o A. Münchmeyer afirman que la cripta fue construida en varias fases[359]. Las partes más antiguas, que podrían datar incluso de la fase constructiva inicial de la catedral (1075-1088) serían los fundamentos de las dos torres, entre las que se tendría previsto la realización de una cripta. En época de Gelmírez (1100-1140) se habría realizado el transepto y se habría abovedado el conjunto permitiendo la continuación de los trabajos en el cuerpo superior (figura 108)[360]. Todos coinciden, por tanto, en afirmar que Mateo se habría encontrado con un espacio ya construido que tuvo que "actualizar", añadiendo una compleja decoración de capiteles, columnas, nervios y claves de bóveda[361].

Efectivamente, en la decoración de este espacio estaban trabajando los mismos escultores de origen borgoñón que a partir de 1160 se incorporan al obrador catedralicio y cuyas obras para las galerías de la tribuna hemos analizado ya lo cual demuestra que el espacio estaba ya listo para su decoración en esas fechas. Sólo en la última fase de la decoración de la cripta, cuando se estaba realizando su portada bífora se incorpora al taller uno de los escultores que entonces trabajaban en el último tramo de la nave y que serán los protagonistas en la decoración de los capiteles del Pórtico de la Gloria (figura 109). Este realiza una única cesta ocupada por unos monstruos híbridos de cuerpos masivos y rostros caricaturescos que, como veíamos, parten de modelos del primer gótico de la Île-de-France, reinterpretados en un estilo muy particular.

[358] A. López Ferreiro, *Historia de la S.A.M.I.*, vol. 5, 7-16, espec. 14, nota 1.

[359] Para un desarrollo más completo de estas teorías ver: C. Watson, *The Romanesque Cathedral*, 51-63; H. Karge, "De la Portada románica", 24-25; A. Wunderwald y A. Münchmeyer, "Una subestructura", 369-390.

[360] B. Nicolai, y K. Rheidt, "Nuevas investigaciones", 70-71.

[361] A. Wunderwald y A. Münchmeyer, "Una subestructura", 389.

Figura 109
Catedral de Santiago de Compostela. Portada izquierda de la cripta desde el antiguo nártex con el derrame del lado norte parcialmente oculto por el muro de refuerzo barroco
Foto del autor

UN ESPACIO CULTUAL PARA EL APÓSTOL SANTIAGO

A pesar de que se trata de un espacio altamente sugerente desde el punto de vista arquitectónico, estético e incluso simbólico, la documentación histórica de la basílica, al menos hasta el estado actual de las investigaciones, es realmente parca en referencias a este espacio y a su posible función dentro del conjunto de la Catedral y de su circuito litúrgico[362].

Sabemos por la *Guía de Santiago y su alrededores* del año 1885 que a finales del siglo XIX, tras haber estado cerrada mucho tiempo, se restaura y se vuelve a abrir al culto instalándose dos nuevos retablos en los dos nichos del pseudo-deambulatorio que se sumaban a uno anterior, neoclásico, instalado en el ábside principal y que reutilizaba las columnas de mármol entorchadas procedentes del desmonte de la fachada norte románica a finales del XVIII[363]. Más interesante para un posible uso cultual de la cripta es la noticia que dan los autores, y de la que desconozco la fuente de la que la toman, de que la cripta había estado dedicada anteriormente al Apóstol[364] y sus dos discípulos Teodoro y Atanasio de los que existían unas efigies situadas una en cada uno de las tres hornacinas que forman el muro de fondo del ábside principal:

[362] El hecho de que en el Códice Calixtino no se haga ninguna referencia a su función cuando sí hay referencias a la utilización cultual de otros espacios como las tribunas del transepto o del deambulatorio donde existían altares en época de Gelmírez ha hecho dudar a autores como M. Castiñeiras de que la cripta occidental hubiese estado construida en una época temprana, cfr.: M. A. Castiñeiras González, "El Maestro Mateo", 204.

[363] J. M. Fernández Sánchez, y F. Freire Barreiro, *Guía de Santiago*, 174-175. "[...] colocóse, allá en el siglo XVII, otro, compuesto de moderno y partido frontón, que se apoya en cuatro lindísimas columnas de mármol con interesantes y curiosos bajos relieves, colocados en espiral, que representan asuntos de diferente índole, cristianos unos, mitológicos otros y todos ricos de simbolismo. Allí se da cuerpo real a los monstruos que soñaba Horacio, y al lado de un guerrero romano, vese un pez acosado por una serpiente, que a su vez huye de las garras de un águila que la persigue".

[364] La misma advocación da en 1865 G. E. Street quien afirma que desde antiguo la cripta era conocida como de "Santiago de abajo": G. E. Street, *Some accountof gothic architecture in Spain*, Nueva York, 1865, 195.

Figura 110
Escultura de Santiago sedente de hacia 1250 hoy conservada en el Museo Catedral

Foto Museo Catedral de Santiago

"Allí está el altar mayor, en cuyas tres hornacinas peraltadas, sostenidas por dos columnas, vimos en otro tiempo la imagen del santo Apóstol, de donde se denominaba esta basílica *iglesia de Santiago,* y las de sus dos discípulos san Atanasio y san Teodoro"[365].

[365] J. M. Fernández Sánchez, y F. Freire Barreiro, *Guía de Santiago*, 174-175.

Aunque no sabemos si estas imágenes existieron realmente y, de haber existido, si eran medievales o no, lo cierto es que la cita resulta muy sugerente porque el Museo Catedral conserva una estatua de Santiago sedente datada por S. Moralejo en torno al año 1250 que bien pudo haber pertenecido a este conjunto (figura 110). De haber sido así, la primitiva organización del altar principal de la cripta repetiría la del Altar Mayor de

la Catedral con la estatua sedente de Santiago realizada por el taller de Mateo para la solemne consagración del templo de 1211. Esta debió de estar también flanqueada por las figuras de sus dos discípulos, tal y como queda patente por el interesante testimonio de la conocida miniatura del f. 2v del Tumbo B realizada hacia 1326 (figura 111). De confirmarse, esta hipótesis explicaría también la preciosa articulación arquitectónica del muro de fondo que dejaría así de ser una mera decoración para convertirse en un verdadero marco-retablo para estas imágenes que serían así el centro de un espacio utilizado con una clara función cultual. Una función que se afirma ante el comentario de A. López Ferreiro quien apunta que en el siglo XVII "esta parte subterránea de la Iglesia era muy visitada de los peregrinos, y como dedicada á Santiago Alfeo, estaba enriquecida con muchas indulgencias"[366].

Figura 111
Archivo Catedral de Santiago. Miniatura del f. 2v del Tumbo B realizada hacia 1326 con la representación de Santiago y sus dos discípulos
Foto Archivo Catedral de Santiago

[366] A. López Ferreiro, *Historia de la S.A.M.I*, vol. 9, 258. G. Boto, por su parte, propone que, al tiempo de su construcción, pudo haber existido la idea de utilizar este espacio como panteón real de la monarquía leonesa. A este respecto ver: G. Boto, "Panthéons royaux des cathédrales de Saint- Jacques-de-Compostelle et de Palma de Mallorca. À la recherche d'un espace funéraire qui n'a jamais été utilisé », en Anne Baud, (dir.), *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Age*, Lyon, 2010, 275 -309.

III

LA ICONOGRAFÍA: IMÁGENES, CICLOS Y PROGRAMAS

UN *CORPUS* DE REPRESENTACIONES TERIOMÓRFICAS Y SU SITUACIÓN EN EL ESPACIO

Al analizar los repertorios figurativos presentes en los capiteles de la Catedral de Santiago pronto salta a la vista la predilección que tuvieron tanto los ideólogos de los programas decorativos como los escultores encargados de plasmarlos en el duro granito local, por las representaciones teriomórficas, preferencia con la que nuestro monumento se incluye no sólo en la corriente románica europea donde se produce una eclosión de este tipo de temática entre los siglos XI al XIII, sino también en las corrientes ideológicas que favorecían su uso.

Figura 112
Catedral de Santiago de Compostela. Interior de la girola con las capillas de San Juan, a la izquierda, y la del Salvador, a la derecha
Foto del autor

En todo caso, a pesar de que los capiteles con temática animal se reproducen en todas las campañas constructivas y a lo largo de toda la topografía de la basílica se aprecia una especial concentración en determinados puntos (plano 2): Durante la primera campaña, en casi todos los capiteles esculpidos para la girola de la iglesia. Frente a esto en la segunda campaña hay una abrumadora presencia de capiteles vegetales seriados con pocas variaciones lo cual hace pensar, por una parte, en una especialización del taller dado el avance tan rápido de la construcción en este momento, pero también, por otra, en reservar los capiteles figurativos, mucho más costosos, sólo para ciertas partes privilegiadas como los extremos del transepto, frente a las puertas de acceso. En la última campaña se vuelve a recuperar el interés por el capitel figurado en general y por el bestiario en particular de modo que encontramos una gran concentración de este tipo de temas tanto en la decoración de la cripta como en los capiteles del Pórtico de la Gloria donde podemos afirmar, sin rubor, que es muy difícil encontrar uno exclusivamente vegetal.

LA CABECERA

El espacio arquitectónico de la cabecera, a pesar de su reducida envergadura con respecto al total de la basílica, nos sorprende, entre otras cosas, por el elevado número de capiteles cuya decoración está protagonizada por elementos animales (figura 112). Este hecho se debe, fundamentalmente, a la necesidad

Figura 113
Catedral de Santiago de Compostela. Interior de la girola con las capillas de Santa Fe, a la izquierda, y la de San Juan, a la derecha
Foto del autor

de plasmar en el soporte escultórico de los capiteles un programa iconográfico de altos contenidos morales, en un momento en el que todavía no estaba perfectamente desarrollado el soporte por excelencia de los programas románicos: la portada monumental.

Se eligen para estas representaciones dos tipos de formato, el del capitel entrego de los machones que sostienen las bóvedas y arcos torales, y el del capitel acodillado de las ventanas, de menor tamaño por disponer sólo de dos caras (figura 113). Todos ellos, a pesar de la altura a la que se disponen, son perfectamente visibles al espectador que se sitúe tanto en el deambulatorio como en las capillas radiales que lo forman. Por desgracia, las sucesivas reformas que ha sufrido esta parte de la catedral románica han ocultado en unos casos y destruido en otros, buena parte de la escultura realizada durante este periodo. Los capiteles de las grandes columnas del ábside principal, alzadas en este momento, se encuentran ocultos por la maquinaria barroca del baldaquino actual[367]. El añadido de la capilla del Pilar[368] en el ángulo sureste nos ha hecho perder las capillas románicas de san Andrés y san Martín con toda su decoración escultórica, así como los capiteles de las ventanas intermedias. En el paramento exterior, muy reformado durante los inicios de la segunda campaña constructiva (1100-1112), y posteriormente por el añadido de diferentes capillas, conservamos todavía algunos capiteles que repiten los modelos del interior, aunque con una calidad sensiblemente menor y

[367] La reforma del mobiliario de la capilla mayor de la Catedral fue llevada a cabo entre los años 1654 y 1677 bajo la dirección del canónigo fabriquero J. de Vega y Verdugo y por los maestros F. de Antas y D. de Andrade, *vid.*: M. Taín Guzmán, "Fuentes romanas gráficas y literarias del baldaquino y la pérgola de la catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte*, 79 (2006), 139-155.

[368] La Capilla del Pilar fue construía entre 1695 y 1723 por el maestro de obras, Domingo de Andrade como sacristía de la Catedral: M. Taín Guzmán, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, A Coruña, 1998, 139-149.

con una disposición totalmente aleatoria que prescinde de cualquier intencionalidad programática.

Otra de las características que más llama la atención a simple vista de la decoración esculpida realizada entre 1077 y 1088 durante la primera campaña constructiva para la cabecera, es la duplicación de temas iconográficos. Es decir, la realización de dos o más versiones muy similares del mismo capitel que luego se colocaban buscando a veces un paralelismo situacional (plano 2). Así se realizan, por ejemplo, dos capiteles fundacionales con la misma composición o dos capiteles de aves y dos de leones muy similares. Cuando entre 1093 y 1101 se finalizan las obras de este espacio, ya en los inicios de la segunda campaña constructiva esta "norma" se siguió cumpliendo, seguramente para continuar el planteamiento o programa establecido años atrás. Observaremos así la duplicación de capiteles vegetales de al menos dos tipos diferentes, un modelo de bestias enmarañadas en entrelazos, e incluso la repetición de composición en los capiteles del ciclo de Santa Fe y los Mártires de Agen. De este modo, el bestiario esculpido continuó teniendo un alto protagonismo en el seno de un programa moralizante que también continúa los parámetros establecidos en el inicio de la construcción de la basílica. Sin embargo, también es cierto, que algunos de los capiteles realizados durante esta campaña se encuentran descontextualizados en los muros más orientales del transepto, recordemos, también realizados en este momento, y, por lo tanto, apartados de la que pudo haber sido su pensada situación inicial en el interior del deambulatorio. Tras este abandono u olvido del programa original, no cabe duda que está la ya comentada difícil situación que sufrió la sede tras la deposición de Diego Peláez y antes de la llegada de Diego Gelmírez a la cátedra en el año 1100.

Sea como fuere, en una primera aproximación a los temas animales representados en los capiteles de este espacio se aprecia una predilección por cuatro grupos diferenciados en los que el bestiario es siempre protagonista:

Una primera categoría, que denominaremos animales de presa, comprende dos capiteles en los que bestias depredadoras se muestran ante el espectador acechando o bien atacando a sus presas. En la segunda, el hombre y los animales aparecen juntos en seis ejemplos en composiciones en las que predomina la acción narrativa. A continuación, el tercer apartado con los animales seriados en posiciones heráldicas o simétricas que comprende hasta ocho ejemplos. En estos capiteles, la repetición de una misma composición hace que el animal adquiera unas altas cotas de decorativismo que contribuye en gran manera a la suntuosidad del espacio sagrado sin menoscabar por eso su carácter simbólico. Por último, los animales en la maleza, comprende dos capiteles muy similares en los que aparecen bestias retorcidas en medio de tallos vegetales de sinuosa filigrana.

Por otro lado, las fuentes iconográficas que ha utilizado el obrador para cada una de las representaciones se irán desgranando en el estudio de cada uno de los capiteles. Aunque no siempre es fácil la definición concreta se ha intentado identificar, siempre que ha sido posible, entre las fuentes textuales que pueden encontrarse tras la imagen como la tradición figurativa a la que remiten.

Por lo que respecta a las fuentes textuales, la mayoría de las representaciones animalísticas de esta parte pueden tener un referente en el *Fisiólogo*. Al menos cinco en narraciones de visiones infernales y dos en la *Historia de Alejandro Magno*.

En cuanto a las tradiciones figurativas que sigue el taller, la mayoría de las representaciones estudiadas, sobre todo las seriadas, encuentran sus referentes en el ambiente artístico del sur de Francia, concretamente en Gascuña. Igual de fuerte es la influencia temática del repertorio figurativo de la entonces pujante abadía benedictina de Sainte-Foy Conques. Muchos modelos que manejó el obrador compostelano en sus inicios proceden, de hecho, de las primeras campañas de construcción de la abacial, aunque también de otras fábricas menores de su área de

Figura 114
Iglesia de Saint-Pierre de Bessuéjouls (Aveyron). Torre pórtico
Foto Ignacio Fernández

influencia en Aveyron como Sainte-Fauste de Bozouls, o Saint-Pierre de Bessuéjouls. Esta última construcción que, por cierto, se encuentra en la *Via Podensis* en la etapa anterior a Conques, conserva una interesante y compleja torre-pórtico construída a finales del siglo XI cuya escultura decorativa denuncia un conocimiento directo de los primeros talleres de la también cercana iglesia abacial de Conques (figura 114)[369]. En los canecillos del exterior se detecta una segunda mano que también se puede relacionar estilísticamente con el arte de la vecina región de Auvernia que, con sus complejas estructuras arquitectónicas y sus escultores de inspiración clasicista van a marcar el arte *aveyronnaise* desde el siglo XI empezando por la propia Conques. En una observación detenida de los temas tratados por la escultura tanto del exterior como del interior de esta torre se percibe que el repertorio figurativo tiene abundantes concomitancias con el que manejó el taller de la girola (figuras 115 y 116). Resulta muy significativo que encontremos hasta siete coincidencias todas ellas iconográficamente, e incluso estilísticamente, muy similares: la arpía, el castigo de la lujuria, el búho, el anciano que sujeta a un niño entre sus brazos, el hombre en cuclillas con algo entre sus manos, la esfinge y el lobo se utilizaron en Santiago bien como canecillos en la capilla de San Juan o como motivos de capitel acodillado en el interior (figura 117).

[369] La torre pórtico tiene una compleja estructura con una capilla alta dedicada a san Miguel *in excelsis* que todavía conserva el altar original: G. Gaillard, "Saint-Pierre de Bessuéjouls ", *Rouergue roman*, La-Pierre-qui-Vire, 1963, 188-192; P. Deschamps, "L'autel et les chapiteaux romans du clocher de Saint-Pierre de Bessuéjouls (Aveyron) ", *Bulletin Monumental*, 99 (1940), 69-80.

Figura 115
Iglesia de Saint-Pierre de Bessuéjouls (Aveyron). Canecillos de la torre-pórtico
Foto Ignacio Fernández

Figura 116
Iglesia de Saint-Pierre de Bessuéjouls (Aveyron). Canecillos de la torre-pórtico
Foto Ignacio Fernández

Figura 117
Catedral de Santiago de Compostela. Canecillos de la capilla de San Juan con la representación de un búho y un felino con su presa
Foto del autor

Veremos, además, como en al menos dos capiteles se puede constatar una interesante influencia del repertorio iconográfico anglonormando sobre el taller de Santiago. Si a esto le unimos las poco concretas aunque probables relaciones políticas entre este reino y el de Galicia y las influencias arquitectónicas que propusimos de las grandes catedrales y abadías normandas del siglo XI sobre el primer proyecto catedralicio, tendríamos que pensar que la conexión normanda pudo haber sido más fuerte de lo que nunca se pensó por lo que se podrían proponer cuestiones como que el famoso Roberto —jefe de los canteros según el *Liber Santi Iacobi*— no solo tuviese una procedencia normanda, como ya se apuntó, sino que además hubiese traído con él un repertorio figurativo en forma de libro de modelos. Veremos también como las referencias iconográficas a objetos suntuarios de la eboraria anglonormanda del momento abren la posibilidad de que este tipo de objetos muebles, fácilmente transportables, hubiesen llegado a la Compostela del siglo XI siriviendo así de inspiración al taller de escultores de la cabecera.

Los animales de presa

Dentro de la nómina monstruosa de raíz clásica destacan, por su ferocidad, las arpías, de las cuales aparece un soberbio ejemplo en uno de los capiteles de esta campaña (n.º 166)[370]. Se sitúa en una de las ventanas de los lienzos murales que cierran los espacios entre las capillas radiales, concretamente el comprendido entre las capillas de San Juan y del Salvador (figura 118). El capitel entrego de esquina obliga a colocar la figura en el ángulo del cesto con las alas desplegadas ocupando las caras laterales. Este monstruo, habitante de la tierra y el aire, es el resultado de la combinación de un cuerpo de ave con una cabeza de mujer. Su aspecto antiguo no está muy bien definido debido a lo vago de sus descripciones en las fuentes. De hecho, se confundían frecuentemente con las sirenas al ser ambos démones de tipo funerario o psicopompo. De esta confusión, por contaminación, debió de surgir el tipo de Arpía-pájaro[371] que es más frecuente en el arte románico a pesar de no formar parte de la fauna habitual descrita en el *Fisiólogo* y en los primeros bestiarios.[372] De hecho, su nombre no figura más que en contados casos como el *Liber monstrorum,* una compilación de historias de animales compuesta en torno al año 700 en ambiente insular[373]:

> *Legitur quod harpyiae quaedam monstra in Strophadibus insulis maris Ionii fuissent* ***in forma volucrum, facie tamen virginali****. Quae hominum linguas loqui potuerunt et rabida fame semper insaturabiles erant et cibum uncis pedibus de manu manducantium traxerunt.* (*Liber Monstrorum*, I, 44) [374].

> "Se lee que las Arpías, seres monstruosos que habitaban en las islas Estrófadas en el mar Jónico, **tenían forma de ave, pero rostro de muchacha**. Podían hablar las lenguas de los hombres y eran de insaciable voracidad y con sus afiladas garras arrancaban las viandas de la mano de los comensales"[375].

Figura 118
Catedral de Santiago de Compostela. Ventana del interior de la girola. Capitel n.º 166 con la representación de una arpía
Foto del autor

La figura de este capitel responde, como vemos, a esta descripción ya que una cabeza de mujer surge de un cuerpo de ave recubierto de unas plumas que el escultor soluciona a través de un reticulado inciso. La desconcertante amabilidad del rostro habría que relacionarla con la dulzura femenina que, como se desprende del texto, contrasta con

[370] Para la numeración de los capiteles se utiliza la establecida por M. Durliat, *La sculpture romane.*

[371] G. Cressedi, "Arpía", *EAA*,vol.1, 670-671.

[372] J. Leclerq-Marx, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruselas, 1997, 101-102.

[373] A. Orchard, *Pride and pridiges. Studies on the Monsters of the Beowulf-manuscript*, Toronto, Bufalo, Londres, 1995, 86-87 y para la descripción de las arpías *vid.* 283.

[374] *LM*, 66-67.

[375] Traducción de Fátima Díez Platas.

Figura 119
Catedral de Santiago de Compostela. Ventana del interior de la girola. Capitel n.º 178 con el tema de la zorra y el ave
Foto del autor

la crudeza del monstruo[376]. Esta se manifiesta en las potentes garras con las que la figura se apoya al astrágalo del capitel y también mencionadas en el texto que, por otro lado, son típicas de las aves de presa de las que este monstruo adopta partes.

En la misma ventana, el capitel contiguo (n.º 178) nos ofrece una escena en la que se está produciendo la lucha entre dos animales: un cuadrúpedo y un ave (figura 119). La composición está formada únicamente por tres elementos, los fundamentales para la comprensión de la historia. Por un lado, un pesado cuadrúpedo estrangula a un ave, situada en la cara contigua, mordiendo su cuello de manera que la cabeza de ésta ya pende, al otro lado, de las fauces de la bestia. El tercer elemento que forma parte de la composición, y que podría pasar inadvertido, es el arbusto que, naciendo del astrágalo, despliega sus ramas y hojas sobre ambos animales en forma de palmetas.

Para la identificación de la escena tenemos que intentar dilucidar la tradición textual que se encuentra tras ella. Dos animales como protagonistas de una escena narrativa los encontramos en varias fábulas de Fedro y Esopo, aunque lo que parece representarse en esta escena es el desenlace del relato moral de la zorra y el ave recogida por el *Fisiólogo Latino*:

> *(Vulpis) Cum esurit et non invenit quod manducet, vadit ubi est rubra terra et volvit se super eam, ita ut quasi cruentata appareat tota, et proicit se in terram et volvit se super eam quasi mortua, et retinet intra se flatum suum et ita se inflat, ut penitus non respiret. Aves vero videntes eam sic inflatam et quasi cruentatam iacentem, et linguam eius aperto ore foris eiectam, putant eam esse mortuam; et descendunt et sedent super eam.* ***Illa vero rapit eas et devorat*** *(Fisiólogo Latino,* XV)[377].

> "(La zorra) Cuando tiene hambre y no encuentra qué comer, va a un lugar donde hay tierra roja y se revuelca sobre ella, para aparentar que está toda ensangrentada, y después se tumba en el suelo boca arriba como si estuviese muerta, contiene el aliento y se llena de aire para casi no respirar. Las aves al verla yacer hinchada, manchada de sangre y con la lengua fuera de la boca abierta, creen que está muerta y bajan a posarse sobre ella. **Entonces ella las atrapa y las devora**"[378].

El cuadrúpedo del capitel se podría identificar, por tanto, con la zorra de este relato, que inventa una sencilla treta para cazar en un

[376] A este respecto ver: M. A. Castiñeiras González y F. Díez Platas, "Capitel con esfinges del claustro de Sainte-Foy de Conques", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán—Santiago de Compostela, 2010, 320-323,

[377] *FL*, 36; G. Bianciotto, *Bestiaires*, 38.

[378] Traducción de Fátima Díez Platas.

momento de necesidad. No se muestra, como es típico de las ilustraciones miniadas de los bestiarios, a la zorra fingiéndose muerta sino una escena más impactante: es la conclusión del episodio en el que ésta, tras cazar al ave, la estrangula para devorarla. La elección de este momento dramático de desenlace como recurso narrativo no es exclusiva de este caso compostelano sino que se detecta en otros conjuntos iconográficos de la Europa románica como la *Porta della Pescheria* de la catedral de Módena (1110-1120) donde se representa precisamente el instante de la devoración del ave entre los tallos vegetales que ornan la jamba izquierda de dicho portal[379].

Si atendemos ahora a los comentados elementos vegetales que cubren la parte superior del capitel, observamos que, no sólo no se trata de una simple decoración en función del *horror vacui*, sino que hay un verdadero interés en la descripción de una especie concreta. Se trata de un arbusto con un pequeño tronco del que nacen dos ramas, una de las cuales asciende delante de la figura del zorro, para extender sus hojas horizontalmente sobre los dos animales. El tipo de hojas y ramas acaracoladas parecen aludir a una parra de vid. Esto no debe extrañar, ya que se podría estar produciendo una contaminación de temas entre la zorra que se finge muerta y la todavía más conocida fábula de Esopo del zorro y las uvas.

La tradición figurativa que se encuentra tras la representación se remonta a las artes menores altomedievales donde el tema de encuadre de animales en lucha es muy utilizado tanto en miniaturas como en objetos suntuarios. Este tema se detecta, por ejemplo, en marfiles árabes como la arqueta de Leyre, datada por una inscripción en el año 1005[380]. Por su proximidad iconográfica, habría que citar también las representaciones marginales de la zorra mordiendo a un ave en el cuello que tuvo un gran éxito en la iconografía de los Beatos[381] como, por citar algún ejemplo, en el Beato de Fernando I, realizado hacia 1045, (Madrid, Bibl. Nac., Vit. 14, 2,) donde la encontramos en el folio 197[382]. Junto a este sustrato que podríamos denominar local, no habría que descartar una aportación foránea en relación con el repertorio figurativo contemporáneo del arte anglonormando de

Figura 120
La zorra y el ave en la banda marginal inferior del Tapiz de Bayeux (1066-1082)
Dominio público

[379] M. Chiellini Nari. "Le favole, i simboli, il ciclo di Artù: il fronte istoriato nella Porta della Pescheria" en Maria Chiara Frugoni *et aliis* (eds.), *La Porta della Pescheria nel Duomo di Modena*, Módena, 1991, 34.

[380] *Al-Andalus, las artes islámicas en España*, Jerrilynn D. Dodds (ed.), Madrid. 1992, 198-200. C. Fernández-Ladreda Aguadé, *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales de Navarra*, Pamplona, 1983, 5-16.

[381] P.K. Klein, *Der altere Beatus, kodex Vitr. 14-1 del Biblioteca Nacional zu Madrid*, Hildesheim-Nueva York, 1976, 872, lams. 169-173.

[382] M. Mentré, *El estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año 1000*, Madrid, 1994, 16; E. Aragonés Estella, *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996, 86. Seguramente, por su accesibilidad semántica, el tema fue representado en muchos monumentos a lo largo de la europa románica entre los que podríamos destacar, por su proximidad artística con la Catedral de Santiago, el de un cimacio del claustro de la abadia de Moissac (ca. 1100), hoy expuesto en la colección lapidaria del museo de la abadía: C. Fraïse, *Collections lapidaires de Moissac*, Monsempron-Libos, 2009, 47-50. Como tendremos ocasión de tratar más abajo, el tema de los capiteles compostelanos de la cabecera con el zorro y el ave servirán de inspiración a los escultores que decoran el ábside de la iglesia de San Vicente de Ávila, a partir del segundo cuarto del siglo xii donde aparece en una cesta, aunque tratado con un estilo bien diferente, cfr.: M. Vila Da Vila, "Sobre las relaciones", 150. Finalmente, hay que mencionar su aparición ya en el románico tardío en ejemplos como las basas de las columnas de la Cámara Santa de Oviedo, cfr.: J. Yarza, "Artes figurativas en Galicia antes de 1150", en José Carlos Valle Pérez y Jorge Rodrigues (coords.), *El arte románico en Galicia y Portugal*, A Coruña, 2001, 60; C. Cid Priego, "¿Existió miniatura prerrománica asturiana?", *Liño*, 1 (1980), 108-144.

Figura 121
Iglesia de Saint Nicholas de Bramber en el condado de Sussex (Inglaterra). Capitel con la zorra y el ave realizado ca. 1073
Dominio público

Figura 122
Iglesia del antiguo priorato de Saint-Michel de Goult (Orne). Capitel con el tema de la zorra y el ave en la portada realizada a finales del siglo XI
Dominio público

finales del siglo XI[383]. De hecho, es bien conocida la aparición de este tema de la zorra y el ave entre la fauna representada en las bandas marginales del tapiz de Bayeux (1066-1082) en donde intencionadamente se plasmaron una serie de fábulas cuyas fuentes textuales y figurativas se pueden rastrear en las ilustraciones de los bestiarios, en manuscritos de origen clásico con las obras de Esopo y Fedro y en colecciones fabulísticas moralizantes contemporáneas[384]. En esta obra, aparece concretamente bajo la escena 51 que representa el momento del ataque de la caballería normanda con el apoyo de los arqueros (figura 120)[385]. La escultura normanda del último tercio del siglo XI, también muy influenciada por el arte de los manuscritos tanto en temática como en estilo[386], nos ofrece también ejemplos del uso de este tema. En territorio insular, lo encontramos en un capitel de la iglesia de san Nicolás de Bramber en el condado de Sussex (Inglaterra) fundada por Guillermo de Braose I, uno de los barones más poderosos de Guillermo el Conquistador, antes de 1073 y en la que un cantero local hace una interpretación relivaria del tema de la zorrra y el ave con unos precedentes claros en las artes menores (figura 121)[387].

Mucho más próximo a la composición del capitel compostelano es uno de la portada de la iglesia del antiguo priorato de Saint-Michel de Goult (Orne), realizada a finales del siglo XI, que con su estilo de figuras muy planas parece la transcripción relivaria de una miniatura o de una de las escenas animalísticas del mencionado tapiz de Bayeux (figura 122)[388]. De hecho, los motivos que el taller representó en este y en el resto de los capiteles de la portada remiten claramente a la miniatura contemporánea anglosajona y anglonormanda[389]. Si bien el estilo del capitel compostelano, aún teniendo conexiones con el de Goult por la concepción relivaria de las figuras, es diferente, las concomitancias compositivas entre ambos son totales: misma disposición de los animales, misma forma de morder al volátil e incluso la situación del árbol que nace de la base de la cesta desarrolla su tallo sobre uno de los animales y despliega su follaje en la parte superior de la cesta aprovechando el espacio vacio.

[383] Este sustrato normando ya había sido puesto de relieve por: M. A. Castiñeiras González, "*Didacus Gelmirius*" 37-38.

[384] C. Hicks, *Animals in Early Medieval Art,* Edinburgh, 1993, 252-258; S. Lewis, "The Rhetoric of power in the Bayeux Tapestry", Cambridge, 1999, 59-60; S. D. White, "The fables in the borders", en Elizabeth Carson Pastan, Stephen D. White, y Kate Gilbert (eds.), *The Bayeux tapestry and its Contexts. A reassessment,* Woodbridge, 2014, 154-182, espec. 160-168.

[385] Según la numeración de escenas de F. Neveux, *The Bayeux tapestry,* Luçon, 1995, 38.

[386] M. Baylé, "La sculpture du XI[ème] siècle a Jumièges et sa place dans le décor architectural des abbayes normandes", en Lucien Musset (ed.) *Aspects du monachisme en Normandie IV-XVIII S.,* Paris, 1982, 88.

[387] C. Hicks, *Animals*, 13, 26-27.

[388] La iglesia románica del monasterio ha desaparecido y el portal fue reutilizado en una capilla construida en el siglo XVIII por un taller local: L. Grodecki, "Le prieuré de Goult", *Congrès archéologique de France,* 111 (1953), 350-355; L. Musset, *Normandie Romane,* vol 1, 293-294; L. Musset, "Pour réhabiliter la sculpture romane en Normandie. Les chapiteaux du prieuré de Goult", *Art de Basse-Normandie,* 16 (1959-1960), 14-17.

[389] M. Baylé, *Les origines et les prémiers développements de la sculpture romane en Normandie*, Paris, 1992, 87-88.

Figura 123
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 164 de la girola con un sonador de cuerno con sus perros
Foto Pablo Porral

El hombre y los animales

En un buen número de capiteles de la cabecera, el animal no es el único protagonista de la decoración escultórica. El hombre aparecerá reiteradamente en escenas en las que el bestiario lejos de ser un elemento accesorio, se presenta como un auténtico coprotagonista de las representaciones y factor decisivo para la interpretación de la escena. Así en el capitel número 164, situado ante la entrada de la capilla de San Juan, un hombre suena un cuerno en medio de unos cuadrúpedos que, ordenadamente, ocupan la parte baja del cesto apoyando sus patas en el collarino (figura 123). A pesar de que fue interpretado por F. Bouza Brey como una representación del héroe Roldán[390] y por mi como una escena juglaresca[391] creo ahora que en el capitel se esculpió una escena cinegética[392]. De esta forma, el personaje central no sería otra cosa que uno de los miembros de la batida de caza que al sonar el cuerno marcaba la acometida[393]. Los cuadrúpedos de la parte baja habría que identificarlos, por lo tanto, como los perros habitualmente utilizados, incluso en la actualidad, en la caza. El animal aquí se convierte en un atributo más del personaje central y en elemento clave para identificación iconográfica de la escena y para su posterior análisis iconológico.

Por lo que respecta a las posibles fuentes de la representación del tema creo que habría que descartar los bestiarios. La fisonomía de los cánidos que recogen la mayoría de sus versiones ilustradas es coincidente, a grandes rasgos, con los cuadrúpedos del capitel y la mayoría mencionan en su texto la relación de los perros y la caza. Además, el motivo del cazador con el cuerno aparece en algunas de las escenas que ilustran el capitulo de la caza del castor[394]. Sin embargo, nuestra composición no puede identificarse con ninguno de estos pasajes de los bestiarios. Se trata, por tanto, de una más genérica representación de caza,

390 F. Bouza Brey, "Fortuna de las canciones de gesta y el héroe Roldán, en el románico compostelano y en la tradición gallega", *Compostellanum*, 1965, 664-685.

391 V. Nodar Fernández, *Los inicios*, 63-64.

392 Recientemente, J. L. Senra Gabriel y Galán en "La iconografía" 176-177, ha llegado a la misma conclusión al analizar este capitel, trabajo al que me remito para la bibliografía al respecto.

393 De hecho, el cuerno acabó convirtiéndose en la iconografía medieval en un atributo del cazador: L-J. Bord y J-P. Mugg, *La chasse au Moyen âge. Occident latin, Vie-XVe siècle*, Paris, 2008, 214-215.

394 D. Hassing, *Medieval bestiaries: text, image, ideology*, Cambridge, 1995, 84-90; Para la tradición textual del capítulo del castor: I. Malaxecheverría, *Bestiario Medieval*, Madrid, 1986, 82-86.

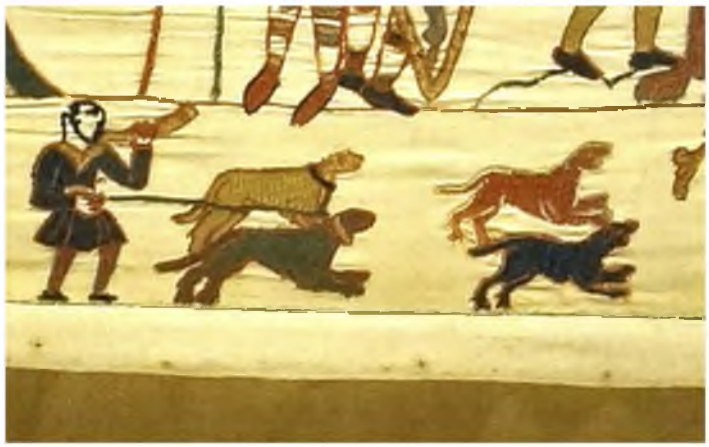


Figura 124
Iglesia del antiguo priorato de Saint-Michel de Goult (Orne). Capitel con escena de cacería en la portada realizada a finales del siglo XI
Dominio público

Figura 125
Cazador sonando el cuerno con cuatro perros en la banda marginal inferior del Tapiz de Bayeux (1066-1082)
Dominio público

un tema para el que también se podrían invocar interesantes precedentes en la tradición figurativa anglonormanda del momento. De hecho, en el mismo portal de la comentada capilla de Saint-Michel de Goult dos de los capiteles presentan una desarrollada escena de caza en la que vuelve a aparecer el sonador de cuerno, esta vez a caballo, con sus perros (figura 124)[395]. Es una temática, que como ya vimos al analizar el capitel anterior parte del repertorio ornamental de la miniatura anglosajona contemporánea[396] cuyo influjo alcanzó también otras manifestaciones de las artes decorativas entre las que, de nuevo, tenemos que citar los márgenes del Tapiz de Bayeux, concretamente bajo la escena de los enviados de Guillermo el Conquistdor[397]. La escena es muy similar a la del capitel compostelano, abstracción hecha de la composición que en vez de frontal es en forma de friso. Es decir, un cazador que suena el cuerno azuzando a cuatro perros tras la presa (figura 125).

En el campo de la eboraria anglonormanda existen también objetos suntuarios como un plumier con una escena de caza conservado hoy en el British Museum, realizado también en el último tercio del siglo XI[398]. Esta obra resulta de gran interés ya que abre la posibilidad de que este tipo de objetos, fácilmente transportables, hubiesen llegado a la Compostela del siglo XI siriviendo así de inspiración al taller de escultores de la cabecera.

El hombre entre bestias de nuevo es el tema de uno de los capiteles de los machones de la capilla del Salvador (n.º 171). En él aparece un personaje que agarra por el cuello a dos aves, que ocupan las caras laterales (figura 126). Detrás de ellas tallos, palmetas y piñas cubren los espacios sobrantes. El personaje está sentado, si bien no se observa ningún tipo de trono o silla. Su indumentaria es característica de un personaje regio, llevando incluso una corona. La composición simétrica de un personaje entre dos bestias trae a la mente el tema de encuadre del "señor de los animales"[399].

[395] M. Baylé, *Les origines*, 88-89.

[396] *Ibidem*, 91, presenta modelos muy sugerentes en la miniatura para esta y otras representaciones en la escultura normanda de finales del siglo XI.

[397] S. D. White, "The fables", 160-168; L-J, Bord y J-P. Mugg, *La chasse*, 68-69.

[398] P. Lasko, *English romanesque art exposition*, Londres, 1984, n.º 185. Por su parte, J. Beckwith, *Ivory carvings in early medieval England*, Londres, 1972, 128, n.º 46, fig. 97-98, lo data hacia 1050.

[399] R. Hinks, "The master of animals", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1 (1937-1938), 263-265. Es un tema de encuadre cuyos orígenes más remotos pueden rastrearse y remontarnos a la representación del mítico Gilgamesh en el arte mesopotámico. Desde época paleocristiana, tanto el tema de Daniel en el Foso de los leones, como el de la creación de los animales, pasando por el de Adán dándoles nombre o el mismo Orfeo, se ciñen a este esquema compositivo, cfr.: F. Español Beltran, "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la "Ascensión de Alejandro" y el "Señor de los Animales" en el románico español", *V congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, 49-60.

Hace años identifiqué este personaje como Alejandro Magno en el célebre pasaje de su ascensión al cielo[400] aunque recientemente J. L. Senra ha negado esta lectura planteando la hipótesis de que se tratase de una representación del hombre sincero[401]. Sin embargo, no comparto esta opinión basándome, por un lado, en la nula tradición iconográfica del tema del hombre sincero en el arte románico y, por otra, en la escasa consistencia del paralelo miniado presentado por el autor y que no responde más que al comentado tema de encuadre del señor de los animales.

Si bien es cierto que la iconografía de este capitel no se ajusta exactamente al modelo tradicional de representación de la ascensión de Alejandro Magno en la plástica románica, también lo es que sí existen tanto una tradición textual en las que el macedonio utiliza unas genéricas aves para su subida al cielo en vez de los más tradicionales grifos, como testimonios iconográficos contemporáneos en el arte hispano languedociano de esta tradición.

Por lo que respecta a la tradición textual, ya hemos puesto de manifiesto en otras ocasiones como la versión más antigua de la historia de Alejandro no especifica que se trate de grifos[402]. La sustitución tiene su origen, de hecho, en uno de los textos que transmitió la aventura: la versión original del Pseudo-Calístenes[403], que sería la que circularía en este momento, antes de la difusión de la recensión del Arcipreste León de Nápoles[404] y de la aparición de romances y traducciones en diferentes países:

> "Luego de nuevo reflexioné, hablando conmigo mismo, si allí estaba verdaderamente el confín último de la tierra por donde se encurva el cielo, y quise investigar la verdad. Así que mandé capturar dos de las aves de aquel lugar. **Eran unas aves blancas, grandísimas, muy poderosas y mansas,** que al vernos huían. Algunos de los soldados se habían subido encima de ellas **agarrados a sus cuellos**, y las aves habían echado a volar llevándolos en sus lomos. (...) Habíamos capturado dos de ellas y ordené no darles alimento en plazo de tres días. Al tercer día dispuse que prepararan un madero con forma de yugo y que lo ataran a sus cuellos. Luego hice preparar la piel de un buey en forma de cesto, y yo me metí en él. Llevaba en al mano una lanza como de siete codos de

Figura 126
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 171 de la capilla del Salvador con el tema de la Ascensión de Alejandro Magno
Foto del autor

[400] Para la lectura del capitel como la ascensión de Alejandro Magno ver: V. Nodar Fernández, "Alejandro", 617-648.

[401] J. L. Senra Gabriel y Galán, "La iconografía", 190-195.

[402] Ch. Frugoni, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografía e fortuna di un tema*, Roma, 1973, 276-277; Ch. Frugoni, "Alessandro Magno", *EAM*, vol. I, 358-361.

[403] El autor compuso su obra posiblemente en el siglo III d. C., un momento en que los emperadores Septimio Severo y Caracalla estaban fomentando una renovación del culto al héroe macedonio. La obra debió de circular ya desde el primer momento como anónima, o bien el autor era tan desconocido que pronto se olvidó su nombre. Algunos manuscritos y algún erudito bizantino atribuyeron la obra al joven sobrino de Aristóteles, Calístenes, que acompañó a Alejandro en sus gestas. En el siglo X el arcipreste León de Nápoles compuso la versión latina del romance, bastante fiel al original, aunque su texto presenta numerosas lagunas y corrupciones, cfr.: Pseudo-Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, traducción, prólogo y notas de Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1977, 9-20.

[404] El Arcipreste León fue enviado a mediados del siglo X, por los duques de Nápoles, a Constantinopla para recoger manuscritos. Su traducción parte de un manuscrito griego hoy perdido, y tuvo una gran fortuna en la Edad Media siendo conocida como la *Historia de preliis Alexandri Magni*: Ch. Frugoni, "La fortuna di Alessandro nel Medioevo", en Carla Alfano (ed.), *Alessandro Magno. Storia e Mito*, Roma, 1995, 161; Ch. Frugoni, *Uomini e animal*, 110-117.

Figura 127
Iglesia abacial de Sainte-Foy de Conques (Aveyron). Capitel del transepto norte de la con el tema de la Ascensión de Alejandro
Foto del autor

Figura 128
Claustro de Saint- Pierre de Moissac (Tarn-et-Garonne). Capitel con la ascensión de Alejandro
Foto del autor

larga que tenía en la punta un hígado de caballo. Enseguida se echaron a volar las aves para devorar el hígado **y yo ascendí con ellas por el aire, de tal modo que ya me parecía estar cerca del cielo"** (Pseudo-Calístenes, II)[405].

El texto del Pseudo-Calístenes define de manera genérica como aves blancas, a los animales escogidos por el macedonio para su extraordinaria aventura. Chiara Frugoni justifica el hecho diciendo que el texto original, diferente al que hoy podemos leer, contenía la palabra aves, que luego se corrompe con las sucesivas copias siendo sustituida por grifos. Se trata por tanto, según esta estudiosa, de un problema de degradación del texto original[406].

Existe, además, una tradición figurativa que se documenta iconográficamente en área francesa donde la versión de Pseudo-Calístenes había sido copiada y traducida antes de la recensión de la citada versión de León de Nápoles[407]. Así, en un tosco capitel del transepto norte de la iglesia abacial de Conques (ca. 1066-1074), Alejandro, de pie, sujeta por el cuello a dos aves, que imitan las águilas de otros capiteles vecinos (figura 127)[408].

Algo similar ocurre en uno de los capiteles del conocido claustro de Saint-Pierre de Moissac (1085-1100), en el que Alejandro asciende, también de pie, sujetando a dos aves por el cuello esta vez por medio de unas cuerdas (figura 128)[409].

Por otro lado, el personaje central del capitel, está sentado, pero, como ya se ha comentado, aparentemente no se aprecia ni trono, ni carro, ni ningún artilugio de los que Alejandro suele echar mano en las representaciones de su ascensión[410]. Además, éste agarra directamente a las dos aves por el cuello, cuando en la iconografía de la ascensión de Alejandro, éste encadena a los grifos al *ingenium*, y los hace volar mostrándoles la carne que había clavado en sendas astas. Sin embargo, este detalle no es tan extraño ya que existen

[405] Tomado de Pseudo-Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, traducción, prólogo y notas de Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1977, 169-170.

[406] Ch. Frugoni, *Historia Alexandri*, 16-20.

[407] D. J. A. Ross, *Alexander Historiatus. A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*, Frankfurt, 1988, 5-13.

[408] El capitel, único figurado del transepto norte, fue realizado durante el abaciado de Etienne (1066-1074), abad que continua las obras de la iglesia comenzada por Odolric (1031-1065), cfr.: J. Bousquet, *La sculpture a Conques*, 88; M. Durliat, *La sculpture romane*, 65; L. Huang, L'abbatiale Sainte-Foy, 234.

[409] Q. Cazes, y M. Scellès, *Le cloître de Moissac*, 90-91. M. Durliat, *La sculpture romane*, 151.

[410] Ch. Frugoni, *Historia Alexandri*, 18-20.

Figura 129
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 175 de la capilla del Salvador con el tema de los soldados de Alejandro Magno y las mujeres de las aguas
Foto Simón Vázquez

ejemplos como el de un capitel de la iglesia de la Magdalena de Tudela, en el que un Alejandro, claramente definido como rey, agarra directamente los cuellos de las aves portadoras, en este caso grifos[411].

Todo esto se ha omitido en la representación de Santiago debido a la síntesis a la que obliga la exigüidad del soporte y a la economía de motivos figurativos que se ha hecho, que sin embargo, hacen perfectamente inteligible la imagen de la ascensión de Alejandro sobre todo para un auditorio culto para el que el capitel actuaría como una imagen referente de una historia suficientemente conocida.

Una vez más en esta capilla, el capitel historiado tendrá como tema la combinación de figuración humana y bestiario. Se trata del capitel número 175 en el que dos sirenas bicaudadas de largos cabellos, situadas en los ángulos, levantan sus brazos que son sujetados por tres hombres desde el fondo de la escena (figura 129).

Las sirenas del capitel que aparecen ya en su versión medieval de mujer-pez son híbridos monstruosos que, como no podía ser de otra manera, proceden de la tradición clásica[412]. Sin embargo, no parecen corresponderse exactamente con el texto de la *Odisea* donde son descritas como démones marinos, mitad mujer, mitad ave (*Odisea,* 12, 39-46). De hecho, la fuente para la representación de este capitel parece estar en otro texto clásico que no es otro que el *Roman d'Alexandre* escrito por Alexandre de Paris hacia 1180:

[411] E. Aragonés Estella, *La imagen*, 174.

[412] Es el *Liber Monstrorum*, una compilación de historias de animales compuesta, como vimos, en torno al año 700 en ambiente insular y conocido sólo por cuatro manuscritos de los siglos IX y X, desgraciadamente no ilustrados, el texto que describe por primera vez las sirenas con cola de pez que tanto éxito tendrán en la escultura románica. Ver también, M. Vieillard-Troiekouroff, "Sirènes-poissons carolingiennes", 66.

Au matin par son l'aube monterent li baron,
Li conduis les en guie droit a Occeanon.
Une merveille virent tel com nos vos diron:
Sor la rive de l'eaue el ros et el sablon
Lor aparurent femes, mais il ne sorent dont,
(...)
En l'eaue conversoient a guise de poisson
Et sont trestoutes nues si lor pert a bandon
Qanque nature a fait enfresi c'au talon;
Li chevel lor luisoient com pene de paon,
Ce sont lor vesteüres, n'ont autre covrison.
Tant par estoient beles et de gente façon
Que de la biauté d'eles ne saí dire raison.
Qant virent cil de l'ost que si beles estoient
Ne por paor des homes pas ne se reponoient
Qant trop en i aloit en l'eaue se metoient,
Et qant il retornoient si se raparissoient,
Les petites compaignes tres bien les atendoient,
Qant il ierent o eles volentiers i gioient
Cil les covoitent tant qu'a paines s'en partoient.
Qant il ierent si las que faire nel pooient,
Volentiers s'en tomassent, mais eles les tenoient;
Celes levoient sus, en l'eaue les traioient,
Tant les tienent sor eles qu'eles les estaingnoient
(*Roman d'Alexandre*, III, 2896-2921)[413].

"Al romper el alba, los hombres montaron sus sillas y se dirigieron hacia el Océano. Vieron entonces una maravilla que ahora os contaremos:

En la orilla del agua entre las cañas y sobre la arena aparecieron unas mujeres, pero no sabían de donde (...)

Vivían en el agua, como los peces. Y estaban completamente desnudas por lo que las veían tal y como la naturaleza las había hecho, desde arriba hasta los talones.

Sus cabelleras brillaban como plumas de pavo. Esta era su único vestido ya que no tenían otra indumentaria.

Eran tan hermosas y de tan noble aspecto que no se puede describir su belleza.

Cuando los soldados las vieron así tan bellas, y que no se escondían por miedo a ellos entraron en el agua y cuando salían volvían a entrar de nuevo.

Las mujeres se ocupaban perfectamente de ellos. Estaban con ellos y de buena gana les hacían el amor.

Las llegaron a desear tanto que no se separaban de ellas. Pero cuando estuvieron tan cansados que no podían hacerlo más, intentaron irse. Pero **ellas los retenían y los llevaban bajo el agua donde los abrazaban hasta que acababan con su vida**"[414].

El pasaje, si bien pertenece a una redacción tardía de la Historia de Alejandro (ca. 1180), parece inspirarse en la descripción que de estos mismos seres hace la *Epistula Alexandri ad Aristotelem*:

> "Además de otros peces (scaros) de un peso de ciento cincuenta libras, que pescaban en las rompientes con redes de marfil, para que ellos no rompieran las cañas con sus mordiscos o para que **las mujeres de largas melenas**, que se alimentaban de peces, no se los quitaran sumergiéndose en el fondo del mar. Éstas a los hombres que nadaban en el río sin saber de ellas, **los ahogaban atrapándolos** en los remolinos del agua, o **los atraían al cañaveral con su atractivo, ya que eran de una hermosura admirable**, y ofreciéndoles sus brazos los trituraban o los dejaban exánimes bajo el efecto del placer sexual. De éstas, nosotros capturamos sólo a dos, de una piel nívea, parecidas a las ninfas, con una cabellera suelta que les cubría la espalda (*Epistula Alexandri ad Aristotelem*, 73-74)[415].

Esa carta, que se finge enviada por Alejandro Magno a su maestro Aristóteles, describiendo su campaña de la India contra el Rey Poro y las maravillas y monstruos que encontró a su paso, fue creada posiblemente en época imperial e interpolada posteriormente en la narración de Pseudo Calístenes. Juntas alcanzaron una gran difusión en la Europa

[413] Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, traducción, presentacion y notas de Laurence Harf-Lancner con el texto editado por E. C. Armstrong *et aliis*, Paris, Librairie Générale Française. Ver también, a este propósito: *Alessandro nel Medioevo Occidentale*, Piero Boitiani, Corrado Bologna; Adele Cipolla y Mariantonia Liborio, (eds.), Roma, 1997, 296-298.

[414] Traducción del autor.

[415] Tomado de Pseudo-Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, traducción, prólogo y notas de Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1977, 249.

medieval sobre todo al realizarse traducciones a diferentes lenguas[416].

La aparición del pasaje de las mujeres acuáticas en el texto de Alexandre de Paris no debe de extrañar ya que para la confección de su *Roman*, el autor utilizó abundantes materiales tomados del llamado *Epítome* de Julio Valerio[417] que, a su vez, se inspiraba en una redacción griega de Pseudo Calístenes cuando esta llevaba ya interpolada la famosa Carta a Aristóteles donde, cómo hemos visto, aparece también el tema de las mujeres de las aguas.

Sin embargo, en la versión medieval se ha producido un cambio. Se ha pasado de la descripción a la narración. De la descripción de una raza exótica a la narración de un pasaje en el que el ejército y el propio Alejandro tienen un desafortunado encuentro con estas mujeres. Los hombres de Alejandro las encuentran en el borde del océano (v.2896) pero el autor deja bien claro que, aunque aparezcan en la ribera, su habitat natural es el agua (v. 2899). A continuación, se detiene en la descripción de su aspecto físico. Alexandre de Paris llama la atención sobre la desnudez que presentan, pero sobre todo hace hincapié en su belleza que se desprende principalemente de su cabellera larga y brillante (*Li chevel lor luisoient com pene de paon*). Sus cabellos sueltos aumentaban todavía más el embrujo de su desnudez y erotismo[418]. Así, algunos de los soldados del ejército de Alejandro, vencidos por la seducción de estas mujeres se dejan llevar por ellas hasta el océano de donde ya no regresarán.

A pesar de lo fácil que resultaría glosar este episodio como un ejemplo de la perdición que los placeres del mundo suponen para el hombre, Alexandre de Paris no hace ningún tipo de moralización del tema. Presenta a estas mujeres como otra de las maravillas del legendario Oriente en el que se desarrollan los hechos de su romance (v.2898)[419].

Pero, ¿quiénes son estas mujeres del agua? Si bien es verdad que, por su belleza, su carácter seductor y su perfidia para engañar al hombre semejan sirenas, no es menos cierto que su poder no va ligado al canto y que carecen de alas y de cola de pez[420]. No obstante, no cabe duda de que sobre el autor pesa la idea de la sirena homérica en la que amor y muerte se funden en una misma figura femenina. De hecho, estas mujeres no son simples bañistas, sino que son hijas del océano. Poseen, además, una naturaleza híbrida entre lo humano y lo animal muy propio, por otra parte, de la fauna fantástica oriental de la literatura alejandrina.

Si atendemos ahora a las representaciones de este episodio en la tradición figurativa medieval nos encontramos con que rara vez es representado antes de la eclosión de los *Romans* ilustrados en los siglos XIII y XIV. En estos la escena aparecerá como la representación visual de otra de las maravillosas razas que poblaban la India. Una de las primeras ilustraciones conocidas del tema se encuentra en uno de los manuscritos iluminados más antiguos de la versión de la *Historia de Alejandro* conocida como *Historia de preliis* que fue elaborada hacia el año 1000, poco después de la traducción latina que hace el arcipreste León de Nápoles en el año 953. Se trata de un códice realizado en el tercer cuarto del siglo XIII en el ambiente artístico italomeridional,

[416] D. J. A. Ross, *Alexander Historiatus*, 27-28.

[417] El texto más importante derivado de la tradición de Pseudo Calístenes es la versión latina realizada en el siglo IV por Julio Valerio llamada *Res gestae Alexandri Macedonis*. Probablemente en el siglo IX se redacta una versión abreviada de este texto latino que es conocida como el *Epitome* de Julio Valerio, que conoció una gran difusión a lo largo de toda la Edad Media y que será una de las fuentes principales para los *Romans* en lenguas vulgares particularmente en Francia; Cfr.: D. J. A. Ross, *Alexander Historiatus*, 9. Ver también *Alessandro nel Medioevo Occidentale*, Piero Boitiani, Corrado Bologna; Adele Cipolla y Mariantonia Liborio, (eds.), Roma, 1997, 694.

[418] P. Mènard, "Femmes sèduisantes et femmes malfaisantes; les filles-fleurs de la fôret et les créatures des eaux dans le *Roman d'Alexandre*", *Bien dire et bien aprendre*, 7 (1989), 12.

[419] M. Gosman, *La légende d'Alexandre le Grand dans la lettérature française du 12º siècle*, Ámsterdam, 1997, 262.

[420] P. Mènard, "Femmes sèduisantes", 12-13.

conservado actualmente en Leipzig (Universitäts-Bibliothek, Rep.II.4º.143)[421]. Destaca por poseer un rico aparato miniaturístico de gran calidad que ilustra el texto de la *Historia de Preliis*[422]. En el folio 98v. se muestra como los guerreros de Alejandro le presentan a éste a dos mujeres gigantes, totalmente desnudas y con larguísimos y sueltos cabellos, que vivían en el océano, donde ahogaban a los hombres que veían nadar en sus aguas *tam diu faciebant eos secum concumbere quousque sine anima remanerent* (Lipsiens. Rep II. 4º, 143, fol. 98v.)[423]. Se trata, sin duda de las mujeres de las aguas que describía tanto la carta a Aristóteles como la versión de Alexandre de Paris, ya que se insiste en su peligrosidad, que no reside, como ocurre con otros monstruos orientales, en su abominable aspecto, sino, todo lo contrario, en la seducción que supone su belleza y su disponibilidad.

Partiendo de la tradición homérica, estos híbridos gozarán de un gran éxito en las artes figurativas cristianas que crearán para ellas una cola de pez ajena a las descripciones y representaciones clásicas[424], metamorfosis a la que, sin duda, contribuyó la difusión de la *Historia de Alejandro* en el occidente medieval.

A pesar de que, en una lectura superficial de este capitel de la capilla del Salvador se pueda pensar que únicamente lo que se trató de representar en él fue el tema de las sirenas mostrando al espectador su peligroso encanto, en un análisis más exhaustivo de la escena y a la luz de los textos anteriormente comentados se podría afirmar que realemente ha habido la intención de representar el pasaje del encuentro entre los soldados del ejército de Alejandro y las mujeres de las aguas que se describían tanto en la *Epistula Alexandri Magni ad Aristotelem* como en la posterior versión romanzada de la *Historia de Alejandro* de Alexandre de Paris.

De hecho, el tipo de iconografía que se desarrolla en este ejemplo compostelano es totalmente extraño dentro de la temática que se asocia a las sirenas en el arte románico de finales del siglo XI[425]. En primer lugar, el escultor se recrea en la descripción de unas figuras femeninas con cola de pez cuyos atributos son su desnudez y sus largos y sueltos cabellos. Describe asimismo perfectamente el ambiente acuático en el que se desarrolla la escena a través de una serie de ondas incisas en los espacios entre las figuras. En tercer lugar, labra a tres personajes masculinos desnudos que se agarran a los brazos alzados de las sirenas. En principio podría dar la sensación de que las sirenas están siendo capturadas por los tres personajes[426]. Sin embargo, al contemplar sus afligidos rostros, se podría afirmar que son las sirenas las que, con su maligno embrujo, se disponen a arrastrar a los tres hombres que, imprudentemente, se han acercado a ellas tal y como se dice en los textos arriba comentados. Si bien es cierto que en ninguno de ellos se dice claramente que sean "sirenas" las mujeres que viven en el océano del extremo oriental del mundo, también lo es que bajo la intención de ambos redactores, pesa, como ya se apuntó, la tradición clásica de las sirenas (figura 130)[427].

Ademas, desde el punto de vista de la tradición figurativa a la que pudo haber tenido acceso el taller compostelano, hay que recordar que el tema de la sirena bicuadada

[421] Sobre este manuscrito ver: G. OROFINO, "Il contributo di Federico II all'iconografía profana. Le illustrazioni del Romanzo di Alessandro", *Federico II e le nuove culture*, Spoleto, 1995, 393-415.

[422] *Ibidem*, 400-401.

[423] "Y los hacían yacer con ellas tan continuamente hasta que desfallecían, se quedaban sin ánimo, alma, aire", traducción de Fátima Díez Platas. Para esta copia de la *Historia de Preliis*, ver G. OROFINO, "Il contributo", 409.

[424] Para un completo análisis de la evolución del motivo de la sirena ver el imprescindible estudio de E. FARAL, "La queue de poisson des Sirènes", *Romania*, 74 (1953), 433-506.

[425] Sobre la iconografía de la sirena en el arte románico ver: LECLERQ-MARX, *La sirène*, 215-224.

[426] De hecho, M. Durliat ha visto en este capitel el tema de la sirena capturada: M. DURLIAT, *La sculpture romane*, 212.

[427] P. MÈNARD, "Femmes sèduisantes", 13.

Figura 130
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel de las mujeres de las aguas (n.º 175) junto al capitel con el obispo Diego Peláez (n.º 174)
Foto Pablo Porral

era particularmente frecuente en la escultura coetánea de Auvernia y su área de influencia[428] que, recordemos, el escultor del capitel de Santiago conocía bien[429]. Tomemos como ejemplo un capitel de la abacial de Saint-Sauveur de Figeac (Lot), donde dos sirenas de largos cabellos y cola bífida se disponen a ambos lados del capitel en una composición simétrica, idéntica a la de Santiago (figura 131)[430]. El mismo esquema se repite de manera insistente en otros ejemplos de la misma región de Auvernia que se datan desde el último tercio del siglo XI hasta principios del XII, como es el caso de la colegial de Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire) donde la composición se repite, aunque en el lenguaje escultórico de tonos antiquizantes que muestra el taller de esta iglesia (figura 132).

Teniendo en cuenta estos precedentes tanto textuales como figurativos se entiende como en Santiago en el momento en que el escultor se tiene que enfrentar a una obra en la que debe plasmar a unas "mujeres de las aguas" que arrastran con ellas a los hombres, utilice un tema de encuadre que conoce perfectamente y que no es otro que el de la pareja de sirenas con colas desplegadas sobre el cesto del capitel. Esta utilización de un modelo iconográfico ya conocido por los artistas para

[428] Z. Swiechowksy, *Sculpture roman d'Auvergne*, 349-350, figs. 349-363.

[429] Ya he llamado la antención en otras ocasiones en la sugerente coincidencia nominal entre el maestro *Bernardus* que dirigía las obras de la basílica y otro *Bernardus*, que firma, poco tiempo antes, un capitel en la iglesia abacial de Santa Fe de Conques. El estilo de ese capitel y de otro, a su lado, en el que, además, esculpe una sirena bicaudada, está de tal manera ligado con los ejemplos compostelanos que hace pensar en que se trate del mismo escultor: V. Nodar Fernández, "Sus cabelleras", 48-49.

[430] J. Leclerq-Marx, *La sirène*, 180-181 y 302. El capitel perteneció al antiguo pórtico de la iglesia, aunque hoy se encuentra situado en el transepto norte donde es utilizado cómo pila de agua bendita. Pertenece a una fase constructiva de dicha iglesia que comienza seguramente, hacia 1074 cuando pasa a depender de Cluny siendo, por lo tanto, contemporánea de la parte más occidental de la cabecera de Santa Fe de Conques y de su transepto donde se localizan las influencias de Auvernia y donde se sitúan los ejemplos de escultura ligados con el maestro *Bernardus*: J. Bousquet, *La sculpture a Conques*, 710 y 716.

Figura 131
Iglesia abacial de San Salvador de Figeac (Lot). Capitel con sirenas
Foto del autor

Figura 132
Iglesia de Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire). Capitel con sirenas
Foto del autor

representar un pasaje nuevo para ellos no es extraño a las artes figurativas medievales y mucho menos a la ilustración de los pasajes indios de la historia de Alejandro, sobre todo en unas fechas tan tempranas como el último cuarto del siglo XI. De hecho, todavía en el siglo XIII, cuando el miniaturista de la *Historia de Preliis* de Leipzig, antes comentada, se tiene que enfrentar a la representación de las razas monstruosas de la India que encuentra Alejandro en su campaña, debe de crear fórmulas de representación nuevas para algunas escenas, reaprovechando, por el contrario, modelos canónicos para otras[431].

De esta manera, en el capitel compostelano, aunque se reaproveche un esquema conocido, el artista debe efectuar cambios importantes que lo adapten a la significación que se pretende transmitir. Ahora estas sirenas ya no pueden mostrarse sujetando sus colas como sucedía en los ejemplos de Auvernia, sino que sus brazos debían de estar libres para que a ellos se pudiesen agarrar las tres figuras masculinas que representan a los soldados de Alejandro. Sus afligidos rostros y las ondas incisas en el fondo abundan en la intención que subyace bajo esta obra en la que claramente se intenta contar una historia y no sólo mostrar un motivo. Historia que no es otra que la del encuentro entre el ejército de Alejandro y las peligrosas "mujeres de las aguas".

Este tema, junto con el de la Ascensión, formaría así un pequeño ciclo alejandrino cuya importancia reside en el hecho de que se trata del primer testimonio iconográfico de la ilustración de la novela de Alejandro en la Europa románica[432].

[431] Es significativo, a este respecto, como el miniaturista representa a los cíclopes, a quienes, además de haberles quitado un ojo, los representa con una única pierna. Esta así reutilizando el modelo de otra de las razas fantásticas de Oriente, el sciapodo, que, curiosamente, no se cita en el Romance de Alejandro, cfr.: R. WITTKOWER, "Marco Polo and the pictorial tradition of the marvels of the east", *Allegory and the migration of symbols*, Londres, 1977, 88-89.

[432] V. NODAR FERNÁNDEZ, "Sus cabelleras", 39-61, espec. 41-44 y 46-48.

En los capiteles de pequeño formato utilizados para recoger los arcos de las ventanas abiertas en los lienzos de muro que unen las capillas, de nuevo la figura humana vuelve a ocupar un lugar central en composiciones en las que elementos del bestiario telúrico y aéreo dan la clave para la identificación de su iconografía, que, por otro lado, es muy similar. En uno de ellos, un hombre es atacado por dos dragones, mientras que en el otro son serpientes y sapos los que se abalanzan sobre el desnudo cuerpo de una mujer. Para esta última representación (n.º 177), se utiliza un tema de encuadre tomado de la Antigüedad y que no es otro que el de la Tierra Madre alimentando con sus senos a los animales (figura 133). Las artes figurativas helénicas la habían definido, de hecho, como un busto de mujer surgido de un montículo y rodeada por árboles y plantas[433]. En época romana triunfa el modelo de diosa recostada en medio de un paisaje constituido por rocas, plantas o árboles y rodeada de animales, entre los que se encuentra en muchas ocasiones la serpiente[434].

Correspondió al arte de la *renovatio* carolingia el rescate de la imagen romana de la Tierra Madre. En numerosas crucifixiones que ornaban las tapas ebúrneas de los códices la Tierra sigue siendo una mujer que amamanta a una serpiente o un niño y que porta una cornucopia[435]. Si bien su significado sigue siendo el de la personificación de un elemento de la naturaleza[436], su inclusión en un ciclo sacro viene justificada por el valor cosmográfico que adquiere al aludir al conjunto de la tierra renovada por Cristo a través de su sacrificio en la Cruz. Se le ha dado, por tanto, a esta imagen de la Tierra, un ligero matiz a su significación dentro de un contexto interpretativo cristiano.

Tomemos ahora un ejemplo posterior: la imagen de la Tierra en el rollo de Exultet de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb. Lat., 592 (1087), ligado al desarrollo de la Reforma Gregoriana del entorno de Desiderio de Montecasino[437], entonces Papa Víctor III (1086-1087). En la viñeta aparece la figura femenina

Figura 133
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 177 de la girola con la mujer lujuriosa castigada en el infierno
Foto Pablo Porral

[433] Así representada aparece, por ejemplo, en una crátera de cáliz del museo de Palermo del 400 a. C. *vid.*: M. B. Moore, "Ge", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Clasicae*, vol. 4, Berna, 1988, 176.

[434] E. Ghisellini, "Tellus", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Clasicae*, vol. 7, Berna, 1994, 888.

[435] Un buen ejemplo es la tapa ebúrnea del *Codex Aureus* (820-830), cuya antiquizante personificación de la Tierra tiene un eco peninsular en la miscelánea de astronomía y cómputo del monje Oliva de Ripoll (1055) (Vat. Reg. Lat. 123, f.144r), *vid.*: M. A. Castiñeiras González, "Diagramas y esquemas cosmográficos en dos miscelánceas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (ss. xi-xii)", *Compostellanum*, 43 (1998), 618.

[436] R. Brilliant, "Símboli e attributi. III. Grecia e Roma", *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. VII, Roma, 1996, 305-306. Para este autor imágenes como la de la Tierra son personificaciones con atributos, símbolos de fenómenos físicos tangibles.

[437] L. Speciale, *Montecassino e la Riforma Gregoriana, L'Exultet Vat. Barb. Lat. 592*, Roma, 1991, 148.

Figura 134
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del capitel n.º 177 con la mujer rodeada de serpientes y sapos
Foto Pablo Porral

de la Tierra surgiendo de una colina y dando de mamar a un buey y a una serpiente entre dos árboles[438]. Es, claramente, una recuperación de la antigua fórmula de representación alegórica de la Tierra que, con su fecundidad, da alimento a todas las criaturas. Eso sí, el contenido adquiere, una vez más, un matiz en el contexto litúrgico pascual. Se trata de la ilustración del *Exultet*, el canto de la Vigilia Pascual, en el que la Tierra se justifica como una imagen alegórica de la alegría de la Naturaleza ante la Resurrección de Cristo; que coincide, no lo olvidemos, con la estación primaveral[439]:

¡Exultet iam angelica turba coelorum! Exultent divina mysteria, et pro tanti regis victoria tuba intonet salutaris. ***Gaudeat se tantis tellus*** *inradiata fulgoribus, et aeterni regis splendore lustrata, totius orbis se sentiat amisisse caliginem*[440].

"Alégrese ya la milicia celestial! Alégrense los misterios divinos, y la tuba suene ante la victoria del Rey de tan grande Salvación. **Regocíjese la tierra** desprendiendo rayos, iluminada por el esplendor del Rey Eterno, que se sienta libre de las tinieblas en toda su extensión[441]".

Volviendo ahora al capitel del deambulatorio de la catedral, notaremos que el encuadre del tema del castigo de la lujuria parece derivar de esta tradición *cassinese-beneventana*. Una vez más encontramos un busto de mujer que da de mamar a dos formas animales enmarcada por dos árboles por los que trepan sendas serpientes (figura 134). Notación paisajística ésta que también se encontraba en el citado *Exultet* de Desiderio, contemporáneo, no lo olvidemos, a la realización del capitel compostelano[442]. Sin embargo, su significado aquí se ha transformado ampliamente: ha sido sometida a una *interpretatio christiana*, convirtiéndose en el castigo de la mujer lujuriosa[443].

[438] L. Speciale, "Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb. Lat, 592, *Exultet*", en Guglielmo Cavallo (ed.), *Exultet, Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma, 1994, 236.

[439] G. Orofino, *Exultet, testo e imagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale*, Cassino, 1999 (CD Rom); N. F. Parise, "Terra Mater", *EAA*, vol. 7, 725-726. L. Speciale, *Montecassino e la Riforma*, 50-51.

[440] L. Speciale, "Città del Vaticano", 482.

[441] Traducción del Pregón Pascual, *Misal Romano*.

[442] Si bien la *Tellus* de este *Exultet* es la más próxima iconográfica y cronológicamente a la representación compostelana, la tradición de Tellus surgiendo de una colina se atestigua ya en los rollos más antiguos. En el *Exultet* Vat. Lat. 9820 (985-987) aparece una Tierra Madre todavía con la cornucopia y surgiendo de una colina. Su iconografía se completa con el tema, muy reciente aún a finales del siglo X, de los animales que se nutren de sus senos: V. Pace, "Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 9820, *Exultet*", *Exultet, testo e immagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale* (CD Rom), Cassino, 1999.

[443] E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1993, 136-137; S. Settis, "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico", *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, Turin, 1986, 406-408.

De hecho, los elementos fundamentales continúan existiendo: el busto femenino surgiendo de la tierra con los brazos alzados, la acción de dar de mamar, la presencia de la serpiente e incluso los dos árboles laterales que enmarcan la escena y que ya aparecían, recordemos, a modo de notación paisajística en imágenes de *Tellus* del período romano.

Sin embargo, ahora el busto de la Tierra Madre sobre una colina se transforma en el de una mujer en el infierno castigada por su pecado. Alza igualmente las manos, pero su antiguo gesto de alegría se ha convertido ahora en un desesperado ademán para impedir el ataque de las serpientes. Además, los animales a los que antes alimentaba ahora son el objeto de su suplicio. Dos sapos atacan sus senos mientras que dos serpientes acechan su cabeza intentando morder sus orejas[444].

La presencia de la serpiente no extraña, ya que era un animal ligado desde la Antigüedad a la mujer, a la fertilidad y al sexo[445], no faltando además, como hemos visto, en la imagen de la Tierra en época romana como un símbolo de la perenne renovación de la naturaleza[446]. Acompaña además a la *Tellus* romana por su evidente carácter ctonio, de ligazón con la tierra, representando en definitivas cuentas, a una clase de animales ya en el contexto de los *Exultet*. En el capitel de Santiago la sensibilidad medieval, que veía en la serpiente un animal maldito, la convierte en personificación del Diablo y en instrumento del castigo de la lujuriosa. Intenta morder la cabeza de la mujer tras trepar por los árboles laterales recogiendo el modelo iconográfico de la serpiente tentadora del Paraíso amén del tema del Diablo como mal consejero[447].

Se ha producido entonces en este capitel una contaminación de temas en función de la moralización de la imagen pagana de la Tierra. Con ello se recoge la idea de muchos escritores cristianos que afirmaban que el pecado original había sido de lujuria. Así, Taciano el Sirio afirmaba que el conocimiento derivado del fruto del árbol de la ciencia no era otro que el conocimiento carnal. Para esta afirmación se basa en una cita del Génesis en la que se dice que "Entonces se les abrieron los ojos y se dieron cuenta de que estaban desnudos" (*Gen 3, 7*). Otros intérpretes de las escrituras, de acuerdo con estas afirmaciones, añaden que en *Génesis 4, 1*, el verbo hebreo "conocer" presenta claras connotaciones sexuales: "Conoció el hombre a Eva, su mujer, la cual concibió y dio a luz a Caín"[448].

Pero, además, no hay que olvidar un detalle: los dos árboles por los que trepan las serpientes en el capitel parecen representar dos higueras con sus frutos correspondientes. Es el *ficus*, la *arbor mala* según la tradición recogida por el *Liber Floridus* hacia 1120, y que retoma la idea de que el árbol colocado por Dios en el centro del Paraíso terrenal habría sido una higuera[449]. De nuevo aparece la asociación entre la Lujuria y el Pecado Original en este capitel, tanto en el esquema figurativo utilizado como en la propia idea subyacente en él. La serpiente que ataca a la mujer trepa

[444] No es extraña la extraordinaria abundancia de representaciones de castigos infernales como éste protagonizados por serpientes que atacan a sus víctimas mordiendo sus orejas, ya que durante el medievo existía la creencia de que estos animales podían penetrar dentro del cuerpo humano por las orejas, la boca y demás orificios naturales: cfr: J. R. Mariño Ferro, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, 1996, 402; J. Bousquet, "L'homme attaque a la tête par deux dragons. Geographie et origines d'un motif de sculpture romane", *Cahiers de Saint Michel de Cuxà*, 14 (1983), 125-157.

[445] F. Díez Platas, "Imaginando el agua: reflexiones sobre el significado iconográfico del motivo de la serpiente en ciertas escenas de la cerámica griega arcaica", *Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo*, Santiago de Compostela, 2001, 284.

[446] E. Ghisellini, "Tellus", 889.

[447] F. Saunier, "Le bestiaire dans la sculpture romane de Haute-Auvergne (Archiprêté de Mauriac): sources et filiations", *Revue de la Haute Auvergne*, 56 (1994), 22.

[448] E. Pagels, *Adán, Eva y la serpiente*, Barcelona, 1990.

[449] A. Derolez, *Liber Floridus Colloquium*, Gante, 1973. Ch. Frugoni, "Alberi (in Paradiso Voluptatis)", *L'ambiente vegetale nell'alto medioevo. Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo*, 32, 2, Spoleto, 1990, 751. La identificación de la higuera como un árbol negativo parte ya de la tradición evangélica, ya que el mismo Cristo la maldice en Mateo 21, 19.

por un árbol como la serpiente tentadora del Paraíso; un árbol que además es una higuera, especie que aparece en múltiples representaciones de la tentación de Adán y Eva. Así se ve, sin ir más lejos, en una escena del mismo *Exultet* de Desiderio en la cual una serpiente trepa por un *ficus* del que Eva toma uno de sus frutos perfectamente identificado[450]. En el contexto figurativo hispano esta tradición se habría desarrollado en manuscritos como el *Codex Aemilianensis*, que a finales del siglo X nos ofrece una miniatura con el Pecado Original en la que el árbol que separa a Adán y Eva es identificado como *lignum fici*[451].

Pero volvamos por un momento a la serpiente. La significación maligna que tendrá este animal para todo el Medievo procede, como no podría ser de otra manera, de la Biblia. La interpretación literal de un pasaje del Génesis inicia la trayectoria negativa de este animal para el mundo cristiano occidental, que perdura hasta nuestros días:

> "Dijo luego Yahvé Dios a la serpiente: por haber hecho esto, maldita serás entre todos los ganados y entre todas las bestias del campo. Te arrastrarás sobre tu pecho y comerás de la tierra todo el tiempo de tu vida" (Gén. 3, 14)[452].

La maldición divina convierte, por tanto, a la serpiente en el peor animal de la creación y en encarnación del propio Diablo. Pero eso no es todo. La aparición de la serpiente ligada a la imagen de la Tierra parece desprenderse también de la interpretación literal de este pasaje del Génesis, ya que Dios condena a la serpiente, ni más ni menos, que a alimentarse perpetuamente de la tierra[453]. El reptil, además, al trepar por el árbol para morder la cabeza de la mujer, reutiliza el esquema iconográfico de la serpiente que tienta a Eva susurrándole al oído[454].

Si atendemos ahora a los modelos escultóricos concretos que pudo haber utilizado el artista, deberemos volver a territorio francés de nuevo al ambiente artístico de la abadía de Conques que, recordemos, ejerció una especial influencia sobre el taller compostelano[455]. Concretamente, el tema lo encontramos en un capitel angular en el transepto sur de la iglesia abacial donde formaba parte de la estructura de la portada que daba acceso al claustro monacal que se abrió durante la fase de construcción comenzada hacia 1060[456]. La mujer se sitúa, igual que la del capitel de la girola compostelana en el ángulo de la cesta y también con los brazos extendidos intenta sujetar a las serpientes que, con igual movimiento sinuoso, le atacan la cabeza. Las mayores diferencias las encontramos en la parte inferior donde, en ausencia de los sapos, el espacio está totalmente ocupado por el cuerpo escuálido de la condenada que con su forma serpenteante parece reproducir el movimiento de los reptiles que la rodean. El tema fue todavía más desarrollado por los escultores que, procedentes de la abacial de Conques, decoraron la portada occidental de la entonces iglesia prioral de Sainte-Fauste de Bozouls situada a poco más de cuarenta kilómetros (figura 135). También en un pequeño capitel angular se repite la posición y forma del

[450] Ch. Frugoni, "Alberi, 756.

[451] Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, DI1 M, fol. 17; M. Mentré, *El estilo mozárabe*, 272.

[452] *BJ*, 13.

[453] J. Leclercq-Marx, "De la Terre-Mère à la Luxure", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 18 (1975), 39; K. A. Wirth, "Erde", *Realllexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1967, 1057.

[454] F. Saunier, "Le bestiaire", 20-23, comenta diversos ejemplos en el ambiente artístico de la región francesa de Auvernia, muy ligada como hemos visto a la escultura de esta primera campaña de la basílica compostelana.

[455] M. A. Castiñeiras González, "*Didacus Gelmirius*", 35, habla incluso de la "fascinación" que ejerció el taller conquense sobre el compostelano.

[456] Hoy en día este capitel junto con otros en los que aparece un ángel combatiendo con un monstruo y otro con San Miguel y el dragón sirven de apoyo a las bóvedas de un espacio que, a modo de vestíbulo se adosó al muro de cierre del transepto al tiempo de la construcción del claustro en la época del abad Bégon III (1087-1108). Originalmente formarían parte de un sistema de arcadas que enmarcaban la portada: É. Vergnolle, H. Pradalier, y N. Poushomus-Dalle, "Conques, Sainte-Foy", 114 y nota 203.

Figura 135
Antigua iglesia prioral de Sainte-Fauste de Bozouls (Aveyron). Capitel de la portada de la con el castigo de la lujuria

Foto Lola Valderrama

Figura 136
Iglesia de Saint-Pierre de Bessuéjouls (Aveyron). Canecillo de la torre-pórtico con el castigo de la lujuria

Foto Ignacio Fernández

Figura 137
Basílica de Saint-Sernin de Toulouse (Haute Garonne). Capitel con hombre atacado por dragones de la Porte des Comtes
Foto del autor

cuerpo de la mujer, las serpientes enroscadas en la parte superior pero se añaden los sapos succionando los senos[457]. Pero es en la cercana iglesia de Saint-Pierre de Bessuéjouls donde se desarrolla con los mismos elementos que encontramos en Santiago—sapos succionando los senos, serpientes trepando por los árboles— sobre la difícil superficie de un canecillo del exterior de su torre pórtico (figura 136)[458].

Dentro del imaginario medieval, tan temible como la serpiente era el dragón. Éste hace su aparición, dentro de la nómina de monstruos de la girola, en un pequeño capitel situado en la ventana sobre la actual Puerta Santa (n.º 177'). A ambos lados de una figura masculina vestida se sitúan dos dragones que comparten una única cabeza en la parte superior del capitel (figura 22). El antiguo tema de encuadre del "Señor de los Animales" vuelve a reconocerse en este capitel bajo el esquema de un hombre escoltado por dos bestias[459]. Una composición heráldica como ésta, tendrá una gran fortuna en el marco de la ley de simetría de la escultura románica y porque la acción que desarrollaba se prestaba muy bien a una nueva *interpretatio christiana* en clave moralizante[460]. El héroe, que antes luchaba con los animales, ahora se convierte en la figura de un condenado en el infierno. Las bestias que antes lo atacaban, verdaderas causantes del mecanismo de cambio semántico, ahora son sus torturadoras.

Así lo vemos, por ejemplo, en un capitel de la Porte des Comtes, de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse realizada hacia 1080 que, como vimos, está en la base de la representación compostelana (figura 137). De hecho, los motivos y el esquema compositivo son idénticos: Un personaje masculino que parece estar sentado, o por lo menos encogido, es atacado por dos dragones que, tanto en Santiago como en Toulouse, comparten una única cabeza en la que destaca una enorme boca que se dispone a morder el cráneo del hombre. Hay que destacar la fidelidad con el modelo tolosano que presenta el ejemplo compostelano, ya que imita incluso detalles como la cola de pez del dragón o las alas desplegadas en la parte superior del capitel y sólo se separa de él en el hecho de que los dragones no apoyan sus patas en las rodillas del hombrecillo.

Desde el foco tolosano el motivo tuvo una amplia difusión sobre toda por el área

[457] El priorato de Bozouls dependía desde fecha desconocida de Saint-Amans de Rodez apareciendo en 1082 entre las posesiones de la poderosa abadía de Saint-Victor de Marseille. El portal pertenece a la parte de la iglesia construída ya durante el siglo XI y que luego fue transformada en el siglo XII en una iglesia de tres naves: L. CABRERO RAVEL, "Bozouls, église Sainte-Fauste", *Congrès Archéologique de France, 167e session, 2009, Aveyron*, Paris, 2011, 53-60, espec. 59; J. BOUSQUET, *La sculpture a Conques*, 751-752.

[458] J-C. FAU, "Bessuèjouls, église Saint-Pierre", *Congrès Archéologique de France, 167e session, 2009, Aveyron*, Paris, 2011, 38-42.

[459] F. ESPAÑOL BELTRAN, "El sometimiento", 49-64.

[460] E. PANOFSKY, *Renacimiento*, 136-141.

geográfica del suroeste francés, concretamente en el condado de Tolosa, el ducado de Gascuña y su área de influencia donde aparece, entre los años 1080 y 1120 en iglesias como Saint-Michel de Lescure (Tarn, Midi-Pyrénées), Saint-Pons-de-Thomières (Hérault, Languedoc-Roussillon), Saint-Pierre de Moissac (Tarn-et-Garonne, Midi-Pyrénées), o San Pedro de Loarre (Aragón)[461]. En todos estos ejemplos la figura central aparece vestida con un hábito eclesiástico más o menos elaborado. La originalidad del ejemplo compostelano radica en el libro abierto que el hombrecillo porta sobre sus rodillas, que no se detecta en ninguno de los ejemplos franceses, y que, junto con las ropas eclesiásticas es otro atributo más que lo identifica como un monje. Ambos atributos lo harían reconocible como un *litterato* ante un auditorio, tanto religioso como laico, precisamente por su capacidad de lectura.

Este interés por hacer reconocible la figura no puede más que ser un síntoma del empeño puesto por los mentores del programa decorativo en querer representar un vicio concreto que, según R. Guesuraga no sería otro que el de simonía, es decir, la compra-venta de sacrametnos o cargos eclesiásticos. El autor llega a esta conclusión tras un estudio pormenorizado de este tema iconográfico en relación con las circunstancias históricas y eclesiásticas en cada uno de los establecimientos religiosos en los que aparece y su auditorio[462]. Estos capiteles no son, siempre según este autor, la representación de un castigo infernal sino la de pecadores en la tierra ya que van vestidos[463]. Sin embargo, si bien es cierto que es muy habitual encontrar pecadores desnudos en los infiernos medievales precisamente porque responden a la típica representación medieval del alma inmortal, que es la que recibe el castigo, también es cierto que la propia vocación de la plástica románica de hacer reconocible su mensaje la lleva a identificar personajes y escenas concretas en los infiernos a través de atributos como el vestido. Así lo vemos en el conocido infierno del portal occidental de la abadía de Sainte-Foy de Conques (ca. 1100), donde junto a los pecadores que podríamos denominar "genéricos" que van, efectivamente, desnudos, encontramos otros como, la mujer lujuriosa, el avaro o el caballero que representa la soberbia, convenientemente vestidos para facilitar su identificación.

Nos encontramos, por tanto, en el capitel compostelano, con una representación de un religioso simoniaco que está siendo torturado en el infierno por el dragón, una de las bestias más terroríficas con las que el imaginario medieval puebla el Infierno. Porque tanto este capitel como el anterior de la mujer lujuriosa se convierten a través de su iconografía, en

Figura 138
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 123 del transepto norte con el castigo del avaro
Foto Simón Vázquez

461 R. Guesuraga, "Los hombres con la cabeza devorada por dragones, una representación del enemigo simoníaco en la escultura románica. Sinopsis de una hipótesis", *Románico*, 11 (2010), 24-31, espec. 25-26; F. Saunier, "Le bestiaire", 28.

462 R. Guesuraga, "Los hombres", 29-31.

463 *Ibidem*, 27.

Figura 139
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de la cara izquierda del capitel del avaro. Dos demonios transportan la bolsa de monedas
Foto Simón Vázquez

Figura 140
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del demonio que acerca una serpiente a la cara del avaro en el capitel n.º 123
Foto Pablo Porral

Figura 141
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de los rostros animalescos de los demonios del capitel n.º 123 con el castigo del avaro
Foto Pablo Porral

Figura 142
Basílica de Saint-Sernin de Toulouse (Haute Garonne) Capitel de la Porte des Comtes de con el castigo del avaro
Foto de autor

una verdadera sinécdoque figurada a través de la cual se presenta a los ojos del espectador, el Infierno por medio de su contenido: bestias salvajes y figuras de pecadores castigados.

Este es también el caso de otro capitel en el que de nuevo se vuelve a representar otro fragmento del inferno, esta vez protagonizado por la figura del avaro y los demonios animalescos que lo acompañan. Aunque se encuentre situado en el muro oriental del transepto norte lo trataremos aquí ya que, como veremos, todo apunta a que el tema fue pensado originalmente para el programa figurativo de la cabecera (figura 138).

En la cara mayor del capitel se esculpe el grupo principal de la escena donde aparece un hombre al que un demonio está colgando de una horca mediante una soga que rodea su cuello. La enorme fuerza con la que éste tira de la cuerda se expresa magníficamente mediante el gesto que hace de apoyar una de sus piernas en uno de los travesaños de la horca. Bajo el hombre se aprecian unas incisiones sinuosas que claramente están representando el fuego infernal que quema al condenado.

Figura 143
Iglesia de Saint-Victor de Ennezat (Auvernia). Capitel con el castigo del avaro
Dominio público

La escena principal se complementó en las dos caras laterales con otras dos en las que comparecen cuatro diablos más. En el lado derecho, dos de ellos atormentan al ahorcado: uno porta una pica que le clava en la cabeza. El otro lleva una serpiente que acerca al rostro del condenado para que le muerda en la oreja (figura 140). En la cara opuesta es donde se pone de manifiesto la naturaleza del pecado que cometió el condenado. Un pesado saco que se supone lleno de dinero es llevado a cuestas por un esforzado demonio (figura

Figura 144
Iglesia abacial de Sainte-Foy de Conques (Aveyron). Capitel de la tribuna con el castigo del avaro
Foto del autor

139). De nuevo un magnífico gesto nos trasmite a la perfección la pesadez de esta bolsa ya que otro demonio debe ayudar al primero a sostenerla por la parte de atrás.

El tema del castigo del avaro es, sin duda, uno de los más fecundos y variados de la iconografía románica por lo que para entender la novedad de la representación compostelana en el conjunto de las artes figurativas del románico de este momento hay que tener en cuenta la tradición iconográfica presente en el ambiente artístico hispano tolosano en el que nace. De hecho, los programas iconográficos de finales del siglo XI como el que muestran los capiteles de la Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse recogen el tema del avaro con la bolsa de dinero al cuello atormentado en el infierno por varios diablos (figura 142). Pero esta representación aparece todavía íntimamente ligada a la parábola evangélica del rico Epulón y el pobre Lázaro y, de hecho, parece la conclusión ejemplar de la misma con el rico castigado por su pecado de avaricia[464]. Paralelamente a este tipo de castigo del avaro que se podría denominar "parabólico" o específico ya que se efectúa sobre un personaje con nombre propio—Epulón— surge el tipo "genérico" que se independiza del relato evangélico para mostrar el castigo general de la usura. Este último tipo, al que pertenece la representación compostelana, había gozado y gozaba de un gran éxito en el ambiente artístico de las regiones francesas de Auvernia y Rouergue, de donde, como hemos visto, procede la formación de este escultor. Así lo vemos, por ejemplo, en uno de los capiteles de la iglesia colegial de Ennezat realizado hacia 1070[465], donde el avaro con su bolsa al cuello se sitúa entre unos demonios que lo sujetan dos de los cuales sostienen una banderola en la que se lee: CANDO VSURAM ACCEPISTI OPERA MEA FECISTI ("Cuando aceptaste la usura, tú hiciste mis obras") (figura 143)[466]. Contemporáneo a este es también un capitel de la tribuna del transepto norte de la iglesia abacial de Conques (Rouergue)[467]. La composición es simétrica y guiada también por una banderola que atraviesa el cesto de lado a lado y en la que está escrita la sentencia del condenado: TV PRO MALVM ACIPE MERITVM ("Recibe la recompensa de tu pecado"). Cuatro demonios de lo más variopinto atormentan al avaro que porta, colgada al cuello, la sempiterna bolsa del dinero que representa su pecado (figura 144). El capitel es atribuido a un escultor o taller de formación *auvergnat*, que comienza a trabajar en el transepto durante el abadiato de Étienne (1065-1087) y que aporta este tema que había gozado y aún gozaría de un gran éxito en las iglesias de Auvernia[468]. El capitel sería junto con otros, también situados en las partes

[464] D. Cazes y Q. Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse*, 112.

[465] La iglesia de Saint-Victor et Sainte-Couronne de Ennezat (Puy-de-Dôme), fue donada por Guillermo VI de Aquitania, Conde de Auvergne, bajo el pontificado de Alejandro II (1061-1073). La nave románica data de la década de 1070: B. Craplet, *Auvergne Romane*, Yonne, 1962, 30.

[466] Z. Swiechowksy, *Sculpture roman d'Auvergne*, 162, clasifica este tipo de avaro con inscripción en una banderola con el apelativo de *Millcartifex*, el nombre de un demonio en una leyenda medieval.

[467] M. Durliat, *La sculpture romane*, 72-73.

[468] Incluso en iglesias en las que predomina la decoración vegetal en sus capiteles se ha representado el castigo del avaro como en el caso comentado de Ennezat o la iglesia de Nôtre-Dame de Orcival de los primeros años del siglo XII en la que un capitel identifica al avaro atormentado por dos demonios con la inscripción FOL DIVES, que se encuentra en el cimacio: Z. Swiechowksy, *Sculpture roman d'Auvergne*, 163-164.

altas de la cabecera y el transepto, una de las primeras obras del Maestro del Tímpano de la portada occidental de la abadía que habría empezado a trabajar entonces en las obras de la abacial[469]. Este maestro volverá a representar otras dos veces más este tema en Conques, y ambas inmersas en su gran obra del tímpano, concretamente en el infierno que se plasmó en la parte derecha (figura 146). Ambas se alejan de la iconografía tradicional del tema que acabamos de comentar para crear tipos nuevos de gran originalidad. En el registro intermedio derecho de la zona infernal, una figura aparece colgada de una polea boca abajo delante de un saco cerrado que se supone lleno de monedas (figura 145). Por el contexto de castigos de mercaderes en el que se encuentra parece claro que se trata del castigo de la avaricia pero con la novedad de que se ejecuta mediante la acción de los demonios de colgar al condenado[470]. Es el mismo sistema que se utiliza para el más genérico castigo del avaro del infierno inferior. Esta famosa representación del avaro colgado de la horca se ha puesto siempre en relación con el capitel compostelano que estamos analizando por sus evidentes similitudes iconográficas. Sin embargo, el capitel de Santiago posee una gran originalidad iconográfica y un desarrollo que no se ha conseguido ni siquiera en esta versión del tema del tímpano de Conques. Aquí el escultor ha reducido la escena quedándose sólo con lo esencial, es decir el diablo que tira de la cuerda de la horca para ahogar al condenado. La bolsa de monedas vuelve a aparecer al cuello del pecador retomando así el modelo tradicional. Ningún otro diablo lo atormenta aquí, aunque se ha respetado el motivo de la serpiente mordiéndole la oreja, que esta vez trepa por el único travesaño de la horca. Se utiliza también el expresivo motivo del diablo apoyándose en ella para hacer más fuerza con la cuerda de la que pende el hombre castigado.

Figura 145
Iglesia abacial de Sainte-Foy de Conques (Aveyron). Detalle del otro castigo del avaro del tímpano del Juicio Final de la portada occidental
Foto del autor

Evidentemente, en una composición en la que se representaban todos los pecados capitales como la del tímpano, el escultor no se podía permitir un despliegue tan grande para un único castigo, como en el capitel de Santiago en el que se representa exclusivamente un "infierno del avaro". Es innegable que existe una relación entre ambas representaciones, debido a la originalidad de la iconografía del castigo de la avaricia que rompe con la tradicional del centro de Francia para adentrarse en el sugerente tema de *Iudas mercator pessimus* del que luego hablaremos.

Es precisamente esta originalidad iconográfica la primera de las razones que pone en relación ambas composiciones. La segunda, como vimos, es su autoría. El capitel de Santiago fue realizado hacia 1100-1103 por un escultor que había trabajado en el tímpano de Conques realizado, recordemos, entre 1090

[469] É. Vergnolle, H. Pradalier, y N. Pousthomus-Dalle, "Conques, Sainte-Foy", 127-129.

[470] J. C. Bonne, *L'Art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Paris 1984, 291 y 294-295.

Figura 146
Iglesia abacial de Sainte-Foy de Conques (Aveyron). Infierno del tímpano de la portada occidental
Foto del autor

y 1100[471] (figura 146). La tercera razón es la fuente común que creo que debió de existir para ambas versiones del tema y que, a mi parecer se encontraría en la abadía de Conques, pero no en un soporte escultórico sino miniado. De hecho, si extendemos la composición compostelana nos daremos cuenta que parece la viñeta de una miniatura de un manuscrito iluminado adaptada a la superficie de un capitel[472]. Esto explicaría la gran originalidad iconográfica tanto de esta represetación compostelana como de la de Conques, dos ejemplos que al inspirarse en una fuente miniada se apartan de la tradición *auvergnate* y se basan en unos nuevos elementos expresivos que, para el caso que nos ocupa, conviene analizar en detalle. Estos elementos son: el modo en que se realiza el castigo, los agentes del mismo y los instrumentos que estos utilizan.

Por lo que respecta al modo de castigo, el rastreo de los ejemplos iconográficos de la avaricia hace pensar en que se prefirió en un gran número el ahorcamiento del pecador. Normalmente es la bolsa de monedas, con sus riquezas, la que por su peso lo ahoga. Un paso más allá en este proceso lo ofrece el capitel que estamos analizando donde el ahogamiento se hace más explícito ya que se realiza por medio de una horca. Se separan así, la bolsa de monedas como atributo del avaro del tormento por ahogamiento en sí.

[471] La cronología defendida hasta el momento por los estudiosos, 1120-1130, y todavía mantenida por É. Vergnolle, H. Pradalier, y N. Pousthomus-Dalle, "Conques, Sainte-Foy", 127-129, ha sido revisada por M. A. Castiñeiras González, "Da Conques", 233-251 y más recientemente por L. Huang, "Le Maître du tympan de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques: état de la question et perspectives", *Études aveyronnaises*, 2014, 87-100.

[472] No en vano recientemente L. Huang ha propuesto, para el caso de la compleja y original iconografía del tímpano occidental de Conques unas fuentes en la miniatura inglesa de mediados del siglo XI: L. Huang, "Le Maître du tympan", 87-100.

El nacimiento de esta iconografía del avaro en la horca nace a raíz de su asociación con Judas, el apóstol traidor, quién además de haber vendido a Cristo por una bolsa de monedas acaba perdiendo la vida ahorcándose. Los textos medievales nos dan la clave para entender hasta qué punto esta asimilación del usurero a Judas Iscariote era real y se reflejaba en la relación texto-imagen. Así en el *Hortus deliciarum* de Herrade de Landsberg (1159-1205) se representa a Judas junto a la leyenda: *Judas mercator pessimus significat usurarios.* La miniatura que formaba parte de la escena de la expulsión de los mercaderes del templo por Cristo está asimilando a Judas con estos comerciantes que habían convertido la casa de Dios en un lugar de venta y engaño (Mateo, XXI, 12)[473].

Pero mucho más sugerente para el caso que nos ocupa es otro ejemplo, que, aunque también cronológicamente posterior, nos ilustra sobre la relación establecida entre Judas, la horca y el castigo infernal del avaro compostelano. Se trata de un capitel de Saint-Lazare de Autun (ca. 1130) en el que se representó el suicidio de Judas (figura 147)[474]. Realmente en esta escena se ha convertido la muerte del apóstol en un castigo infernal mediante el recurso de incluir dos demonios alados que tiran de la cuerda de la que pende el traidor lo cual no deja de recordar a la representación compostelana y a la conquense. Como apuntamos, ambas se han debido de inspirar en alguna obra ilustrada cuyo texto tratase los castigos infernales al estilo del *Hortus Deliciarum* o las extendidas visiones de los pecadores en el infierno que proliferaban en la literatura hagiográfica.

Por otra parte, entre los agentes del castigo, el bestiario vuelve a estar muy presente

Figura 147
Catedral de Saint-Lazare de Autun. Capitel con el ahorcamiento de Judas
Domino público

bien a través de un animal típicamente infernal como la serpiente, como a través de los rasgos animalescos que adoptan los demonios que rodean al avaro (figura 141). La serpiente, a pesar de ser uno de los animales que con más frecuencia puebla el imaginario de los infiernos medievales, en este capitel pierde su papel protagonista para convertirse en un instrumento de tortura en manos de uno de los demonios del lado derecho[475]. Éste la sujeta con sus manos acercándola a la oreja del ahorcado para que lo muerda. La conjunción de demonio y serpiente crea así una suerte de pleonasmo figurativo ya que la serpiente es, en sí misma, un símbolo del Diablo, sino el Diablo mismo:

> ***Aspis est diabolus**, ut in Psalmis: «Super aspidem et basiliscum ambulabis, id est, illum deprimes, qui et occulte decipit, et aperte saevit. Aspis, reprobus quilibet, ut in Psalmis: «Aspidis surdae et **obturantis aures suas**,» quod reprobus sensum cordis ad **vocem praedicationis non inclinavit**. Aspis, occulta saevitia diaboli, ut in Isaia: «Super foramen aspidis manum suam mittet,» quod per gratiam suam eos nonnunquam Dominus visitat, qui occultam in*

[473] El manuscrito original de esta obra desapareció en el incendio de la biblioteca de Strasburgo de 1870. A lo largo de ese siglo algunos autores habían copiado algunas de las miniaturas del original por lo que se ha podido estudiar su contenido, *vid*: G. Cames, *Allégories et symboles dans l'Hortus Deliciarum*, Leiden, 1971, 1-3 y 96-98.

[474] W. Weisbach, *Reforma religiosa*, 154.

[475] Este mismo recurso aparece también en Conques el capitel de la condenación de santa Fe que el taller del abad Bégon realiza para el primer tramo de la nave central en ese caso no como un instrumento de tortura sino para redundar en el tema del Diablo mal consejero.

se diaboli malitiam habuerunt. Per aspidem, ***spiritus maligni****, ut in Job: «Panis illius vertetur in fel aspidum,» quod delectatio impii in amaritudinem spirituum immundorum mutabitur. Per aspidem, suggestiones diaboli, ut in Job: «Caput aspidum suget:» quod in via diabolicarum suggestionum impius suscipiet. Per aspidem dolosi, ut in psalmo: «Venenum aspidum sub labiis eorum,» id est, fraus et malitia dolosorum sub verbis latebat Judaeorum* (Rabano Mauro, *Allegoriae In Universam Sacram Scripturam*· A)[476].

"**El áspid es el diablo**, como se dice en los Salmos: "Caminarás sobre el áspid y el basilisco", esto es, humillarás al que te engañó ocultamente y fue abiertamente cruel. El áspid es cualquier réprobo, como se dice en los Salmos: "como el de un áspid sorda que **se tapa los oídos**", porque el réprobo **no inclinó el sentimiento de su corazón a la voz de la predicación**. El áspid, la crueldad oculta del diablo, así como en Isaias: "meterá su mano en el agujero del áspid", porque por su gracia el Señor prueba a veces a los que tuvieron oculta en ellos la maldad del diablo. Por medio del áspid, **los espíritus malignos**, así como en Job: "su pan se convierte en hiel de áspides", porque el placer del impío se convertirá en la amargura de los espíritus inmundos. Por medio del áspid, las sugerencias del diablo, así como en Job: "Chupa la cabeza de los áspides", porque el impío en el camino acoge las sugerencias diabólicas. Por medio del áspid los mentirosos, como en el salmo: "el veneno de los áspides bajo sus labios", esto es, el fraude y la maldad de los mentirosos se ocultaba bajo las palabras de los judíos"[477].

Este texto de Rabano Mauro (ca. 850), sobre la interpretación de las serpientes a partir de los textos bíblicos recoge todas estas lecturas iconográficas para este animal que se pueden aplicar a la representación de este capitel: Por un lado, el ser el Diablo mismo y, por otro, la explicación para la relación entre la serpiente y las orejas de los condenados en estos contextos. Además de ser un tormento, las serpientes, según el salmo "ensordecían y cerraban sus orejas" es decir, impedían a los réprobos oír las voces de los predicadores. Seguramente, de este tipo de exégesis surgió la creencia medieval de que las serpientes y los sapos podían penetrar por los orificios del cuerpo por lo que se convirtieron en un tipo de tormento muy extendido en las representaciones infernales tal y como hemos visto ya en el capitel del castigo de la lujuria.

Pero, sin duda, los grandes protagonistas de la escena infernal son los demonios que rodean al pecador. Frente a la *variatio,* que nos ofrecen otros ejemplos vistos como el capitel del transepto de Conques en el que cada demonio tenía una morfología híbrida diferente, los demonios de nuestro capitel presentan todos, unos rasgos similares que, en líneas generales, recurren tanto a lo animalesco como a lo grotesco, a las facciones exageradas, como de máscaras de teatro. Sus cuerpos son cadavéricos y descarnados con unos pies que tienden a parecer garras de cuadrúpedo y unas articulaciones dobles, como de molusco, que también son un rasgo de bestialidad. Si bien es cierto que estos demonios son monstruos, precisamente por el recurso a los rasgos animalescos, también lo es que lo que tienden a la vez a buscar y a negar es la forma humana[478]. Forma humana que era necesaria para utilizar instrumentos de tortura como los que aquí vemos y para realizar la actividad infernal a la que se dedican.

Es precisamente esta actividad frenética a la que están sometidos los cinco demonios: cargar la bolsa, tirar de la cuerda, acercar la pica y la serpiente; la que establece una contraposición con el condenado que sufre pasivamente el tormento sin apenas moverse. El movimiento que observamos en este capitel, no es gratuito, sino que nos habla del trabajo,

[476] Rabano Mauro, *Allegoriae In Universam Sacram Scripturam, MPL*, vol. 112, col. 868C.

[477] Traducción de Fátima Díez Platas.

[478] G. Le Don, " Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer ", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 22 (1979), 364.

Figura 148
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de la cabeza común de los leones pasantes del arco toral de la capilla de San Pedro (n.º 163)
Foto Simón Vázquez

que se presenta, por tanto, demonizado como algo vulgar[479]. Sobre todo, si lo comparamos con el estatismo y la contemplación de los representantes de la beatitud que aparecen, no muy lejos, en los ya comentados capiteles de los mártires de Agen. Las figuras de estos capiteles que bendicen, conversan, señalan u oran se distinguen por la pertinencia de sus gestos, es decir, por la adecuación de sus ademanes a lo que significan tal y como sugería Hugo de San Víctor (1097-1141)[480]. En el capitel del avaro se encuentra en cambio la *gesticulatio* o gesto exagerado o excesivo que lo que hace es redundar en la idea de desorden, no sólo física, en el caso de los demonios, sino moral, como en el caso del propio condenado. Los demonios se caracterizan entonces por un *gestus turpis*, no adecuado por exagerado —echar la lengua fuera, hacer presión sobre la horca con un pie o abrir excesivamente la boca mostrando la dentadura— y el condenado por un gesto excesivamente relajado que redunda todavía más si cabe en abandono al que el mismo se somete en su propia desgracia.

Algo que llama la atención en nuestra representación sobre todo al compararla con los modelos tradicionales del castigo de avaro en Auvernia ya comentados, es lo elaborado y eficaz de la tortura a la que es sometido. Mientras que en los ejemplos tradicionales los demonios la mayor parte de las veces solo rodean al avaro mostrándolo al auditorio, en este caso se utilizan instrumentos de tortura como la pica y la propia horca de la que pende el condenado. La utilización por parte de los demonios de este tipo de instrumentos de tortura es, por un lado, el reflejo de unas prácticas comunes en la impartición de justicia de la contemporánea sociedad feudal y, por otro, la plasmación en imágenes de viejas ideas transmitidas por el saber filosófico y teológico de la Edad Media. En este sentido se podría invocar el pensamiento de San Agustín, quien en *La Ciudad de Dios* (XXI, 6), atribuía los prodigios realizados por los demonios a la utilización de procedimientos mecánicos. Es una idea recogida en el *Elucidarium* de Honorio de Autun quien afirmaba que gracias a estos instrumentos el Diablo realizaba la voluntad divina en el sentido de que purificaba a los elegidos y torturaba a los condenados[481].

[479] J. C. Bonne, *L'Art roman*, 294-295.

[480] J. C. Schmitt, *Il gesto nel medioevo*, Bari, 1990, 157-159.

[481] Honorio de Autun, *Elucidarium Sive Dialogus De Summa Totius Christianae Theologiae*, MPL, vol. 172, col 1140-1141.

Figura 149
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 185 de la girola con leones rampantes afrontados
Foto Simón Vázquez

Los animales seriados-heráldicos

Dentro de este grupo, el más numeroso, se pueden distinguir, por un lado, las composiciones de animales seriados para las que se eligen, sobre todo, capiteles de gran formato que no se sitúan, en ningún caso, de manera arbitraria, sino que están estratégicamente colocados a la entrada de las dos capillas radiales colaterales a la del Salvador: las de san Juan y san Pedro. Si se continúa atendiendo a su situación se observa que en ambas, los capiteles con cada una de las representaciones de águilas y leones se repiten exactamente en las mismas posiciones, respetando una casi total ley de simetría en planta[482]. Por otro lado, hay que distinguir una variación compuesta por dos capiteles en los que los animales se sitúan de forma heráldica o simétrica a ambos lados de un elemento central, en los dos casos un cáliz.

El león aparece en la girola de Santiago bajo dos esquemas bien distintos. Por un lado, los leones rampantes en los capiteles de los machones del deambulatorio (n.º 157 y 185); y por otro, sendos capiteles con leones pasantes se sitúan en los machones de acceso a dichas capillas (n.º 163 y 180). De éstos, dos tienen una cabeza común en el ángulo del capitel. Mientras uno ocupa un lateral, el otro ocupa el frente principal (figura 148). Un tercer animal, aislado en la otra cara lateral, avanza su cabeza en la dirección de la grupa de su vecino[483]. Carecen de melena, pero sin embargo sus garras están muy desarrolladas.

Dos capiteles ante las entradas de las capillas de San Pedro y de San Juan recogen el otro tipo compositivo. Son, en este caso, leones rampantes que, alzados sobre sus patas traseras, giran sus cabezas y se afrontan siguiendo las líneas de fuerza del capitel corintio (figura 149). El fondo se cubre con entrelazos y palmetas en forma de hélice que, en algún caso surgen del remate de las colas de los animales.

Muy similar es la composición de los capiteles que, situados también en los arcos de acceso a ambas capillas, muestran a cuatro águilas que se alzan con las alas plegadas afrontando sus cabezas a ambos lados de un potente pitón de ángulo (n.º 158 y 184) (figura 150).

[482] Resulta interesante que en Saint-Sever de Gascuña, (1072-1100), un capitel con idéntica composición se encuentra también a la entrada de una de las capillas de la cabecera, de nuevo asociado a otro con águilas afrontadas: M. Durliat, *La sculpture romane*, 182.

[483] Conservan todavía restos de policromía que posiblemente no sea románica sino de época moderna en que se pinta de nuevo la capilla.

Figura 150
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 158 con águilas en el arco toral de la capilla de San Juan
Foto Simón Vázquez

Estas series de animales están imbuidas de un fuerte carácter decorativo debido principalmente a los esquemas repetitivos por los que están formadas. Además, los animales elegidos no son otros que águilas y leones, los más nobles de la Creación, según los bestiarios. A través de esta elección, el monumento que los aloja busca empaparse del prestigio histórico que estos animales tienen que se asienta, no sólo en el simbolismo positivo que pudiesen albergar sino también en su composición que sigue el esquema del capitel corintio.

Dentro de la categoría de animales dispuestos simétricamente en torno a un motivo central destaca, por su formato y calidad, el número 172 que sostiene, por la parte derecha, el arco interior de la del Salvador (figura 12). En él, el espectador enfrenta a uno de los híbridos más peligrosos que ha aportado la tradición clásica al mundo medieval: Los grifos. En este capitel forman una composición heráldica a ambos lados de un cáliz central. El tema de encuadre parece claro: Dos aves que se acercan a beber de un cántaro o cáliz central remiten al tema eucarístico, de tradición paleocristiana, de la Iglesia que se alimenta de la fuente de la inmortalidad: la Sangre de Cristo. Con este sentido la figura del grifo aparece reiteradamente en contextos programáticos ligados a elementos o espacios funerarios como el sarcófago de Doña Sancha una obra señera de la escultura hispanotolosana del 1100[484], o un capitel del Panteón Real de san Isidoro de León (ca. 1080) con idéntica composición a la compostelana[485].

[484] La obra había sido datada hacia 1120 por D. L. Simon, "Le sarcophage de Doña Sancha à Jaca", *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* 10 (1979), 107-124 y, del mismo autor, "Sarcophagus of doña Sancha", *The art of medieval Spain a.d. 500-1200,* Nueva York, 1993, 229-232, y entre los años 1110-1125 por J. Martínez De Aguirre, "La memoria de la piedra: sepulturas en espacios monásticos hispanos (siglos xi y xii)", en J. A. García de Cortazar (coord.), *Monasterios románicos y producción artística,* Aguilar de Campoo, 2003, 146. Dadas su estrecha relación con obras de escultura miniatura o artes suntuarias del ambiente hispanolanguedociano su cronología ha sido adelantada al año 1100, una fecha además coincidente con la muerte de Sancha, hermana del rey aragonés, Sancho Ramírez. A este respecto ver: M. A. Castiñeiras González, "Tre miti storiografici sul romanico ispanico: Catalogna, il Cammino di Santiago e il fascino del Islam" en A. C. Quintavalle (ed.) *Medioevo: Arte e Storia*, Parma, 2008, 94; V. C. Abenza Soria, "Felicia de Roucy y la promoción de las artes en Aragón hacia 1100", *La Estela*, 41 (2018), 7-11, espec. 9.

[485] J. A. Morais Morán, *La recuperación de la Ecclesiae Primitivae Forma en la escultura del Panteón Real de San Isidoro de León*, León, 2008, 143-147.

Figura 151
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 149 con aves bebiendo de un cáliz en las arquerías interiores de la capilla de Santa Fe
Foto del autor

Estos animales fabulosos son híbridos con cuerpo de león y cabeza, alas y garras de águila que tienen una larga tradición a sus espaldas dentro de la literatura teratológica medieval por su extrema peligrosidad que los hace capaces de raptar ganado e incluso hombres para alimentar a sus crías. El *Fisiólogo* lo trata como un ave tomando informaciones seguramente de la *Historia Natural* de Plinio (X, 70). Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*, nos ofrece la descripción más pormenorizada que será citada como fuente por muchos de los bestiarios moralizados posteriores:

> *Grypes vocatur,* ***quod sit animal pinnatum et quadrupes****. Hoc genus ferarum in Hyperboreis nascitur montibus. Omni parte corporis leones sunt; alis et facie aquilis similes; equis vehementer infesti. Nam et homines visos discerpunt* (*Etimologías*, XII, 2, 17) [486].
>
> "Llámase «grifo» a un **animal dotado de alas y de cuatro patas**. Semejante clase de fieras habita en los montes Hiperbóreos. Su cuerpo es, en su conjunto, el de un león; por sus alas y su cabeza se asemejan a las águilas. Son terriblemente peligrosos para los caballos. Del mismo modo, despedazan a los hombres que encuentran a la vista".

Muy similar a la de este capitel es la composición de un pequeño capitel situado en la capilla de Santa Fe, concretamente en una de las ventanas sobre el altar (n.º 149). Realmente se trata casi de un relieve esculpido en el salmer de intersección de los dos arcos que cobijan las ventanas en el interior de la capilla (figura 151). En él dos palomas se sitúan simétricamente a ambos lados de un cáliz central. El tema de encuadre, que encontrabamos en la capilla de el Salvador halla aquí una perfecta aproximación a un motivo de fuerte tradición paleocristiana. Una tradición que estaba siendo recuperada por la vanguardia de la Iglesia de la Reforma en un intento de vuelta a la *vita apostolica* no sólo desde el punto de vista de la doctrina y la liturgia sino también de las imágenes que decoraban las iglesias. Desde finales

[486] *IS*, 72-73.

Figura 152.
Basílica de Santa Maria in Trastevere (Roma). Relieve con aves en torno a un cáliz central

Foto del autor

Figura 153

Fresco de hacia 1120 con dos aves en torno a un cáliz de San Nicola in Carcere (Roma)

del siglo XI los programas figurativos de las iglesias romanas estaban recuperando temas antiguos como este de las aves bebiendo del cáliz y que vemos, por ejemplo, en una lápida fragmentaria embutida hoy en el atrio de Santa María in Trastevere (Roma) y que seguramente perteneció a algún enterramiento paleocristiano (figura 152). Para una recuperación medieval del tema podríamos presentar los muchas veces citados frescos de San Nicola in Carcere (ca. 1120) donde la imitación de una decoración paleocristiana pasa por la recuperación de temas como el de las aves con el cáliz (figura 153).

Pero este "revival" figurativo no es exclusivo de Roma, aunque sí más acentuado en función unos modelos paleocristianos que nunca habían dejado de estar presentes. Los santuarios y monasterios que renuevan sus fábricas desde siglo XI en Francia y España, sobre todo tras su adhesión a la reforma eclesiástica, van a buscar en el pasado paleocristiano rescatando asimismo imágenes como estas. Así, si volvemos a la iglesia abacial de Conques nos encontramos con que el tema de las aves bebiendo de un cáliz es recuperado por el taller que comienza a trabajar durante el abaciado de Étienne (1065-1087) y que continúa activo sobre todo durante el de su sucesor Bégon III (1087-1107) en la tribuna del transepto donde lo encontramos en dos

Figura 154
Iglesia abacial de Sainte-Foy de Conques (Aveyron). Capitel de la tribuna del transepto de la con el tema de las aves y el cáliz
Foto del autor

Figura 155
Iglesia de Saint-Hilarian-Sainte-Foy de Perse en Espalion (Aveyron). Capitel con aves y cáliz
Foto del autor

ocasiones (figura 154)[487]. El cartulario de la abadía recoge, además, un acta de donación del año 1060 según la cual Hugues de Calmont y su esposa Foy donan al monasterio el vecino priorato de Perse (Espalion)[488]. Su iglesia, de la que ya hemos hablado a propósito del modelo arquitectónico de ábside poligonal, debió de ser reformada poco después con un programa figurativo ligado al del taller de Conques[489]. En uno de los capiteles correspondientes a la campaña constructiva desarrollada durante las últimas décadas del siglo XI encontramos de nuevo la representación que nos ocupa de dos aves que beben de un recipiente con una característica base de tipo columnario que también aparecía en sus modelos conquenses y que parece hacer referencia a una fuente (figura 155)[490].

Por su parte, la paloma como imagen del alma humana es una iconografía de claros orígenes paganos que el cristianismo reinterpretó como el alma de los fieles, de los mártires y, en general, de todos aquellos que esperan la resurrección tras la muerte. En nuestro capitel estas palomas no aparecen asociadas a un *cantharus* o una crátera, como en los ejemplos que hemos visto, sino bebiendo de un cáliz perfectamente reconocible y que sigue claramente modelos contemporáneos de la orfebrería litúrgica como el cáliz de Doña Urraca[491] o el cáliz de Santo Domingo de Silos[492] lo que refuerza todavía más el carácter martirial y salvífico de la imagen (figura 156).

[487] A propósito de esta cronología ver: J. Bousquet, *La sculpture a Conques*, 268,282-283 y, más recientemente: É. Vergnolle, H. Pradalier, y N. Pousthomus-Dalle, "Conques, Sainte-Foy", 117-130.

[488] G. Gaillard, M. M., Gauthier, y L. Balsan, *Rouergue Roman*, 196-200.

[489] N. Pousthomis-Dalle, "Perse", 263-277, spec, 270-271.

[490] Entre los ejemplos hispánicos destaca la aparición de este mismo tema hacia 1080-1090 en el contexto programático de corte funerario del Panteón Real de San Isidoro de León donde las aves que beben de una crátera tienen un claro simbolismo de purificación, regeneración y resurrección, E. Fernández González, *San Isidoro de León*, Madrid, 1992, 10 y M. Durliat, *La sculpture romane*, 190. Un comentario más en profundidad de este tema y su relación con el programa iconográfico funerario del Panteón leonés en: J. A. Morais Morán, "De lo pagano a lo cristiano en el arte románico hispano: a propósito de la iconografía de las aves afrontadas a la crátera de la vida", *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, 383-391, espec. 387, y del mismo autor, *La recuperación*, 147-153.

[491] Donado por la reina Doña Urraca (1033-1101) en el año 1063 a la Colegiata de San Isidoro de León, A. Franco Mata, "La amortización suntuaria: los tesoros de los monasterios románicos", *Monasterios románicos y producción artística*, Aguilar de Campoo, 2003, 164.

[492] Datado hacia 1040-1073, A. Franco Mata, "La amortización suntuaria", 165.

Figura 156
Museo de la colegiata de San Isidoro (León). Cáliz de doña Urraca (ca. 1063)
Dominio público

Figura 157
Catedral de Santiago de Compostela. Columna central de la Puerta de las Platerías. Detalle del registro superior con el tema de las aves y el cáliz
Foto del autor

Con este capitel se reabre una tradición figurativa para este tema que llega a esta campaña de la Catedral de Santiago siguiendo los dictados formales de la región francesa de Aveyron donde, como pudimos comprobar, se localizaban también los modelos arquitectónicos para el tipo de ábside poligonal que presenta esta capilla de Santa Fe. Su intencionalidad va más allá de una mera inspiración iconográfica y entronca con la vuelta a los ideales paleocristianos de la Iglesia romana que se están introduciendo ahora en Compostela. Esta idea alcanzará su máximo exponente en la Puerta de las Platerías donde, poco tiempo después, el interés por situar a la basílica en la vanguardia de la reforma religiosa dará lugar a un desfile de motivos martiriales de inspiración romana entre los que no podía faltar éste de las aves bebiendo del cáliz de la inmortalidad (figura 157)[493].

Animales en la maleza

Por último, quedan dos capiteles teriomórficos de gran calidad que se pueden adscribir a esta categoría. Uno de ellos (n.º 130) se encuentra en el transepto norte en el machón ante la entrada de la antigua capilla de la Santa Cruz. El otro (n.º 188), en el machón angular entre la girola y el transepto sur. Ambos inauguran para la Catedral de Santiago un tema, muy de moda en la escultura del Camino de Peregrinación y que va a gozar de una gran fortuna entre los maestros del transepto durante la época de Diego Gelmírez. Se trata del tema de las bestias atrapadas y retorcidas en medio de una maleza formada por tallos vegetales que las aprisionan ocupando todo el cesto del capitel.

Estas lianas vegetales no dibujan un trazo regular como ocurre en el capitel 135 (figura 158), también de esta campaña, o en el que todavía conserva la capilla de Santa Fe en su exterior, sino que son sinuosas y muy plásticas. Entre ellas se entrevén, en el capitel 130 dos grifos que, retorcidos sobre sí mismos, se

[493] El tema se encuentra en la parte superior de la columna central de mármol, *vid.*: M. A. Castiñeiras González, "Un adro", 241-246.

Figura 158
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 135 en el ángulo entre la girola y el transepto norte con lianas vegetales de diseño regular
Foto Pablo Porral

Figura 159
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 130 del transepto con grifos atrapados en la maleza
Foto Pablo Porral

muerden sus patas traseras (figura 159). En el capitel 188 se hace una variación del mismo tema ya que podemos distinguir además de un grifo, un ave de presa en el centro y lo que parece un caballo en el lado derecho (figura 160).

En la composición de ambos capiteles no sólo no hay ningún elemento que sea casual, sino que todos, vegetales y animales, contribuyen a reforzar la misma idea de movimiento frenético. De hecho, las lianas vegetales, lejos de adoptar un esquema regular, prefieren una más expresiva forma caprichosa que envuelve los cuerpos animales contribuyendo al desasosiego y agitación que muestran. Son además unos tallos desprovistos de hojas y cuyos remates puntiagudos hacen referencia a una vegetación agreste y selvática.

El modelo formal se puede rastrear en la iluminación de manuscritos donde

Figura 160
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 188 de la girola con bestias atrapadas en la maleza
Foto Simón Vázquez

Figura 161
Claustro de la abadía de Saint-Pierre de Moissac (Tarn-et-Garonne). Cimacio de un capitel con la representación de monstruos en lucha
Foto del autor

abundaban tanto los *marginalia* como las iniciales decoradas con este tipo de animales retorcidos en medio de tallos vegetales. Entre los múltiples ejemplos franceses podríamos citar una biblia realizada en Moissac en las últimas décadas del siglo XI donde abundan las iniciales con cuadrúpedos y aves que se muerden entre ellos sometidos a los tallos vegetales que conforman la letra capital (figura 48). Las cualidades ornamentales de estos motivos hicieron que los escultores que trabajan en el claustro de la misma abacial de Moissac por los mismos años (1085-1100) los utilizasen para decorar capiteles y cimacios[494] (figura 161). En nuestro caso el tema adquiere una mayor centralidad al ocupar el espacio de la cesta del capitel.

La elección de la especie animal representada en los dos capiteles de Santiago tampoco parece casual y es la que parece darnos la clave para la interpretación en clave negativa de la composición del capitel en la que el grifo, como motivo fundamental, se convierte en generador de una agresión. Recordemos, a este respecto, el texto de las *Etimologías* de San Isidoro en el que se describe este monstruo como extremadamente peligroso no sólo para los hombres sino también para los caballos. Seguramente no por casualidad el grifo aparece, en este capitel, asociado en la misma composición con un caballo como una de las presas más comunes, según el texto citado.

[494] R. M. Capelle, "The representation of conflict on the imposts of Moissac", *Viator,* 12 (1981), 79-112.

Figura 162
Catedral de Santiago de Compostela. Vista general del transepto
Foto del autor

EL TRANSEPTO

Las naves colaterales del transepto se prolongan por todo su perímetro creando un espacio inmediatamente tras las entradas de los extremos sur y norte. Este espacio se configura como un ambiente de transición entre el exterior y la nave propiamente dicha (figura 162). Es precisamente en estos espacios donde encontramos una concentración mayor de capiteles historiados que llama la atención en medio del conjunto del transepto en el que dominan, abrumadoramente, los vegetales formados a partir de reinterpretaciones del corintio con muy poca variación.

Figura 163
Catedral de Santiago de Compostela. Pórtico interior del transepto sur inmediato a la Puerta de las Platerías con la concentración de capiteles figurados en los pilares inmediatos
Foto Simón Vázquez

Serafín Moralejo había propuesto una teoría de especialización del taller de escultores según la cual los artistas más diestros se habrían dedicado a la decoración de las portadas dejando la decoración interior en manos de artífices menos cualificados[495]. En 1995, Karen Mathews afirmó que, efectivamente, sólo un cuarto de los capiteles del transepto era figurativo, número que se reduce todavía más si excluimos los realizados durante la fase atribuida a Esteban (1093-1101). La autora notaba también que los capiteles seguían el estilo y temática de la escultura de las portadas y se concentraban sobre todo en los extremos norte y sur de la nave (figura 163)[496].

Tras una observación detenida de los capiteles interiores, tenemos que puntualizar que si bien la especialización de la que hablaba S. Moralejo se cumple en la mayor parte del espacio, no es cierto que los capiteles más próximos a las dos portadas del transepto y a la puerta de la canónica, fueran realizados por artistas de poca pericia técnica[497]. Más bien, nos animamos a creer que existió un verdadero interés por decorar estos espacios. La relativa poca altura a la que se dispone la figuración, su situación inmediata a la entrada y la iluminación directa que entonces tendrían a través de los ventanales de la fachada, convierten a estos capiteles en soportes privilegiados con una alta visibilidad para la inclusión de un mensaje didáctico y dogmático que continúe el discurso percibido en la decoración de las portadas. La capacidad magnética que las imágenes tienen sobre el espectador en un mundo medieval esencialemente anicónico, convierte a este espacio en un hito visual creando un verdadero sector post-liminar dentro de la basílica que propicia

[495] S. Moralejo Álvarez, "Santiago de Compostela", 141.

[496] K. R. Mathews, *They Wished to Destroy de Temple of God: Reponses to Diego Gelmirez's Cathedral Construction in Santiago de Compostela*, 1100-1140, Chicago, 1995, 145-147.

[497] Esta idea había sido ya apuntada por M. Durliat, *La sculpture romane*, 324.

Figura 164
Iglesia abacial de Saint-Pierre de Mozac (Auvernia). Portal norte de la con una inscripción en la rosca del arco que reza: INGREDIENS TEMPLUM REFERAT AD SUBLIMIA VULTUS INTRATURI AULAM VENERANSQUE LIMINA CHRISTI (El que entre en la iglesia eleve su mirada hacia las alturas venerando el umbral de Cristo)

una pausa en la circulación del espectador de fuera a dentro y viceversa[498].

Esta intencionada concentración de capiteles figurados en los tramos inmediatos a los accesos no sólo no es exclusiva de Santiago sino que es frecuente, sobre todo en fábricas de un cierto prestigio donde sus imágenes actúan efectivamente como puntos de concentración de fuerzas visuales y contribuyen a diferenciar y magnificar ciertos lugares de la iglesia[499]. Así, de la zona francesa de Auvernia con la que, recordemos, el proyecto inicial de la catedral tenía tanta relación, se podía presentar el ejemplo de la iglesia de Saint-Pierre de Mozac —iniciada ca. 1080— cuya puerta norte es el acceso principal de los fieles. En su pórtico exterior, una inscripción insta a los fieles a elevar su mirada hacia las alturas al entrar en la iglesia (figura 164)[500]. Efectivamente, si al atravesar la puerta miramos hacia arriba, nos encontramos con uno de los tramos de la nave colateral norte ricamente decorado por ocho capiteles figurados convenientemente concentrados en ese espacio postliminar con unas evidentes intenciones comunicativas (figura 165)[501]. Ya en la Península Ibérica, este mismo uso de las imágenes de los capiteles para generar espacios de recepción a los fieles tras las puertas de acceso lo encontramos en San Isidoro de León y San Martín de Frómista, dos iglesias situadas geográficamente en el Camino de Santiago y artísticamente en el mismo ambiente del románico hispanolanguedociano.

[498] A propósito de la utilización de la escultura de los capiteles del interior de los edificios románicos como instrumento para segmentar los espacios creando ámbitos de recepción de los fieles tras los accesos ver: G. Boto Varela, "Hitos visuales para segmenar el espacio en la iglesia románica. La percepción transversal de las naves y la trama de los umbrales intangibles", en P. Luis Huerta (coord.), *La imagen en el edificio románico. Espacios y discursos visuales"*, Aguilar de Campoo, 2015, 205-242, espec. 211-220.

[499] Sobre este tema ver: J-C Baschet, J-C Bonne y P-O. Dittmar, "Lieu ecclésial".

[500] INGREDIENS TEMPLUM REFERAT AD SUBLIMIA VULTUS INTRATURI AULAM VENERANSQUE LIMINA CHRISTI (El que entre en la iglesia eleve su mirada hacia las alturas venerando el umbral de Cristo).

[501] J-C Baschet, J-C Bonne y P-O. Dittmar, "Saint-Pierre de Mozat", 15-16.

En San Isidoro se detecta también una mayor densidad iconográfica en los tramos de las naves laterales inmediatos a las dos portadas laterales, especialmente tras la Puerta del Cordero mientras que la visión longitudinal del transepto o de la nave central no presenta ninguna perspectiva narrativa al ser sus capiteles vegetales[502]. En Frómista, en el tercer tramo de la nave norte, inmediato a la puerta lateral, también se concentran un grupo de capiteles historiados que continúan el discurso iniciado en el exterior por los capiteles de las arquivoltas de la portada[503].

Volviendo ahora a Santiago, y centrándonos de nuevo en el tema del bestiario, observaremos que, con respecto al total de capiteles realizados por el taller del transepto, sólo veintiuno tienen figuración teriomórfica, una proporción mucho más baja que la de la cabecera donde, recordemos, el bestiario había sido un tema privilegiado. El estudio de cuantificación y situación revela, de hecho, que conforme la obra va avanzando, este taller del transepto va perdiendo el interés no sólo por el bestiario sino por las representaciones figuradas en general. De hecho, si en las partes bajas encontramos todavía bastantes ejemplos de capitel figurado, sobre todo concentrados junto a los accesos, como ya quedó dicho, en las tribunas su ausencia es total, por no hablar del nivel de las bóvedas donde los capiteles son exclusivamente vegetales.

Figura 165
Iglesia abacial de Saint-Pierre de Mozac (Auvernia). Concentración de capiteles figurados en el tramo inmediato a la puerta norte

Si atendemos ahora a las fuentes literarias para las representaciones veremos que la mayoría —once— responden a textos extraídos de la exegética medieval, de la literatura homilética o de relatos de visiones infernales. Por lo menos nueve tienen su inspiración en los bestiarios y sólo uno responde a un referente bíblico.

Por lo que respecta a las fuentes figurativas la inmensa mayoría pertenecen al repertorio hispanolanguedociano. En pocos casos se aprecia una inspiración directa en motivos jaqueses siendo la tolosana la influencia predominante lo cual se entiende dadas las relaciones de intercambio artístico que se dieron entre ambos centros durante los años en torno al 1100. Una mención especial requiere el tema de la maleza que, como vimos en el anterior apartado, tiene sus referentes en la miniatura a los que pudieron haber tenido acceso los artistas a partir de los libros, bien foráneos o bien producidos en el *scriptorium* de la escuela episcopal, que habría entonces en la sede.

En general el denominador común de todas las creaciones del transepto es la

[502] G. Boto Varela, "Hitos visuales", 224-230.

[503] *Ibidem*, 232-233; F. Prado-Vilar, "Saevum Facinus: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español", *Goya*, 324 (2008), 183 y nota 54; S. Moralejo Álvarez, "Cluny y los orígenes del románico palentino: el contexto de San Martín de Frómista", *Jornadas sobre el arte de las Órdenes religiosas en Palencia*, Palencia, 1990, 23 ya había llamado la atención sobre la distribución topográfica de los capiteles historiados de San Martin de Frómista, que se organizaban formando una serie de secuencias programáticas"; Acerca del programa iconográfico de los capiteles del interior, uno de los primeros del arte románico español, ver: J. L. Senra Gabriel y Galán, "Architecture et décor dans le contexte de la colonisation clunisienne des royaumes septentrionaux de la péninsule ibérique", *Hautes lieux romans dans le sud de l'Europe (XIe-XIe siècles)*, Cahors, 2008, 11-70.

originalidad a la que llegan los escultores a pesar de trabajar, en muchas ocasiones, a partir de un repertorio "heredado". Desde un punto de vista compositivo y para facilitar el estudio se ha dividido el conjunto de capiteles en los que aparece el tema animal en cinco tipologías con las que trabaja el taller:

Por un lado, continúa la tipología tradicional de "animales seriados" que tanta importancia habían tenido durante la primera campaña. Son, de nuevo, leones y águilas que se sitúan en posiciones heráldicas adaptándose a la estructura del capitel corintio con una fuerte carga decorativa.

La segunda categoría que hemos denominado los "animales en la maleza" comprende diferentes variantes del mismo tema: un conjunto de lianas vegetales más o menos tupidas en las que aparecen atrapadas bestias salvajes sobre todo leones y águilas. Es, cómo veremos, la tipología más original y expresiva de este momento en el taller. Es un tema que llega a Compostela procedente de Toulouse y que los escultores compostelanos harán suyo creando composiciones nuevas muy creativas que luego exportarán a centros como León.

En el tercer grupo recogemos aquellos capiteles en los que el animal aparece inmerso entre las hojas del capitel vegetal compostelano una vez más poniendo de relieve la intrínseca relación entre temática zoomórfica y fitomórfica. En ellos, los escultores mostrarán en ocasiones su maestría para crear efectistas integraciones entre el animal y las hojas que no sólo buscan crear la tercera dimensión dentro de la cesta sino también contribuír, como veremos, al mensaje que transmiten.

Un cuarto grupo es el formado por capiteles en los que los protagonistas son monstruos híbridos formados por elementos de diversos animales reales.

Finalmente, se han agrupado dos capiteles en los que la clave de la representación es una máscara de aspecto monstruoso que aparece asociada con la figura humana y, como veremos, íntimamente ligada con ella en la significación.

Los animales seriados

Dos capiteles situados en uno de los pilares de la nave lateral ante el acceso norte presentan una adaptación total de las figuras a la estructura base del capitel corintio. En uno de ellos (n.º 107) cuatro leones rampantes se distribuyen en las tres caras teniendo una única cabeza situada en el ángulo bajo las volutas (figura 166), modelo que se vuelve a repetir una vez más en el primer tramo de la nave lateral occidental del transepto en el capitel número 71. Por su parte, en el 108 son cuatro águilas de alas plegadas las que, con una torsión de sus cuerpos, sitúan sus cabezas sobre la gran hoja que marca el ángulo del capitel (figura 167).

Esta asociación de cuadrúpedos y aves se hace patente también en los dos capiteles entregos de la ventana central de la capilla de San Nicolás, también en este transepto norte (figura 168). En el número 115 son dos los cuadrúpedos que agachan sus cabezas afrontándose en el ángulo de la cesta mientras apoyan sus patas sobre el collarino (figura 169). Sobre sus cuerpos, son visibles una serie de lianas vegetales formadas por tres finos boceles. Sus características fisionómicas no permiten adscribirlos de manera concreta a una especie animal determinada, aunque podría tratarse de leones dada su asociación, muy común en la plástica románica y concretamente en el taller catedralicio, con el capitel vecino, el número 116 (figura 170). En el que se han esculpido cuatro águilas con las alas plegadas que apoyan sus garras sobre el collarino y disponen sus cuerpos formando una "S" de modo que sus cuellos y cabezas se giran hacia los ángulos evocando la primigenia estructura del capitel vegetal de raíz corintia (figura 167).

Estas series de animales, con una fuerte carga decorativa poseían ya en este momento una larga tradición en la escultura hispanolanguedociana que el taller de escultores del transepto recoge por sus evidentes valores decorativos. Además, leones y águilas, dos de los animales más representados por este taller, son, según los bestiarios, los animales más nobles de la creación y con una larga tradición

Figura 166
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 107 del transepto norte con leones rampantes
Foto Pablo Porral

Figura 167
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 108 del transepto norte con águilas afrontadas
Foto Simón Vázquez

Figura 168
Catedral de Santiago de Compostela. Antigua capilla de San Nicolás en el extremo del transepto norte con la ventana central con dos capiteles figurados con aves y cuadrúpedos
Foto Simón Vázquez

Figura 169
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 115 en la ventana central de la antigua capilla de San Nicolás
Foto Simón Vázquez

Figura 170
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 116 en la ventana central de la antigua capilla de San Nicolás
Foto Simón Vázquez

Figura 171
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 204 del transepto sur con ibis
Foto Simón Vázquez

simbólica por lo que resultaban ideales tanto por sus cualidades estéticas como por su capacidad para transmitir mensajes morales.

Es la misma idea que encontramos en el transepto sur en el capitel 204 que nos ofrece una nueva serie de aves colocadas por parejas cuyos cuellos se doblan hacia abajo (figura 171). Independientemente del óptimo resultado estético de la composición, creo que la posición de los cuerpos de las aves no sólo no es casual, sino que responde a un interés por hacer identificable la especie (figura 172). Las alas plegadas, la cabeza hacia abajo, el cuello largo, así como el pico y las patas son características que coinciden en casi todas las ilustraciones de los bestiarios en el capítulo dedicado al ibis como por ejemplo en el *Fisiólogo Latino* de la Bodleian Library (MS. Laud Misc. 247) realizado en ambiente insular hacia 1110-1130 donde la imagen responde, a pesar de su sencillez y limitación de recursos (figura 173), a la descripción que el texto hace del ave:

> *Est volatile quod dicitur ibex. Hoc secundum legem* ***inmundum es pre omnibus****, quoniam* ***morticinis cadaveribus*** *Semper vescitur et iuxta littora maris, vel, fluvium, vel stagnorum, die noctuque ambulat, querens aut mortuos pisciculos aut aliquod cadaver, quod ab aqua iam* ***putridam iam marcidum*** *eiectum fuerit foras* (*Fisiólogo Latino*, XIV)[504].

[504] *FL*, 34-37.

Figura 172
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de los ibis del capitel n.º 204 del transepto sur

Foto Pablo Porral

Figura 173
Bodleian Library (Oxford). Dibujo de un ibis del Fisiólogo Latino de la Bodleian Library (MS. Laud Misc. 247 fol. 145r.) realizado en ambiente insular hacia 1110-1130

Foto Bibliotecas Bodleian. Universidad de Oxford

"Existe un ave que se llama ibis. Este, según la ley, **es el más inmundo de todas las aves,** porque siempre **se alimenta de carroña** y camina vagando día y noche junto a la orilla del mar o de los ríos y lagos, buscando o pequeños peces muertos o cualquier tipo de carroña que, **siempre podrida y corrompida,** haya sido dejada por el agua"[505].

Además de situarlo geográficamente en el Nilo se lo describe como un ave que no puede volar y que no soporta meterse en el agua por lo que se alimenta de carroña y peces muertos que encuentra en la orilla del río. Estos rasgos, junto con la costumbre de purgarse a sí mismo con su pico que recoge la etimología incluída al final del capítulo, — *Ibex, avis Nili fluminis, qui semetipsam purgat, figens rostrum suum in*

[505] Traducción del autor.

Figura 174
Catedral de san Pedro de Jaca (Huesca). Capitel con aves afrontadas
Foto Juan Antonio Olañeta

anum suum, aqua fundens—[506] justificarían su modo de representación no sólo en muchas ilustraciones de los bestiarios sino también en este capitel.

Además, es un ave que contaba con una larga tradición negativa a sus espaldas que se había gestado en el Deuteronómio y el Levítico donde aparece elencada entre los animales inmundos en al menos dos ocasiones (Deut. 14,16 y Lev. 11-17). Los bestiarios medievales recogieron esta tradición y, como acabamos de ver, convirtieron al ibis en una imagen del réprobo que se mantiene presa del pecado y vive de la suciedad incapaz de levantar su mirada hacia Dios.

Por lo que respecta a la tradición figurativa, el capitel es una versión más avanzada y refinada de un tipo que encontramos en la nave de la catedral de Jaca en el que las aves se asocian por parejas de la misma forma bajo las grandes hojas lanceotadas del capitel vegetal (figura 174). La principal diferencia estriba en la mayor proyección que le dio el tallista compostelano a las aves y la torsión de los cuerpos que en Jaca no existe resumiéndose la relación entre las parejas con un mero afrontamiento.

[506] *FL*, 36, "El ibis es un ave del rio Nilo, que se purga a sí mismo metiendo el pico en el ano e inyectándose agua" (Traducción del autor),

Los animales y la maleza

Como ya comentamos, este es un tema que tiene su origen en las miniaturas de los manuscritos iluminados cuyas iniciales ornadas de tallos vegetales poblados de personajes y animales parecen haber cobrado tridimensionalidad en las composiciones de estos capiteles[507]. Vimos también como el tema llega al repertorio del taller compostelano en la última década del siglo XI durante la dirección del maestro Esteban. Es en este arco cronológico, entre 1090 y 1100 que el tema se debió de gestar en el marco de los intercambios artísticos entre los talleres de Jaca y Toulouse que, recordemos, se caracterizaban por una gran maestría y calidad que emanaba principalemente de sus referentes en el arte antiguo[508]. El tema, de hecho, lo encontraremos, sobre todo, en construcciones del Camino Francés situados en el eje Toulouse—Compostela, extremos estos en los que alcanzará un mayor desarrollo y calidad. En Santiago, durante la prelacía de Diego Gelmírez el éxito de este tema queda atestado por su aparición en al menos media docena de capiteles que presentan este tema, con diferentes variantes. De hecho, la novedad con respecto a los primeros ejemplos producidos bajo la dirección de Esteban radica en que la figura humana hace su aparición en las composiciones. Son figuras que van siempre desnudas y que parecen aludir a la Humanidad, en sentido extenso, y al alma humana en sentido concreto. Unas almas atrapadas en medio de los intrincados listeles que evocan tallos vegetales creando composiciones con sugerentes

[507] Ya comentamos, además, como este tipo de composiciones llegan a Santiago junto a un fuerte influjo de la escultura del claustro de Moissac y de las miniaturas producidas en su *scriptorium*. Sin embargo, como veremos, es en Santiago en donde se llega a una formulación del tema en el que se producirá una total imbricación entre figuración y vegetación que redundará en la significación y en el mensaje con el que fueron cargadas estas obras.

[508] S. Moralejo Álvarez, "Une sculpture du style de Bernard Guilduin à Jaca", *Bulletin Monumental*, 131 (1973), 7-16.

Figura 175

Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 104 del transepto norte con leones entre lianas vegetales

Foto Simón Vázquez

Figura 176

Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de la cara lateral del capitel n.º 104 con los cuartos traseros de un animal cuya parte delantera sale en el extremo opuesto de forma efectista

Foto Pablo Porral

Figura 177
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 105 del transepto norte con figuras atrapadas entre la maleza
Foto Pablo Porral

cargas simbólicas y expresivas. Se trata de un tipo de vegetación enmarañada cuyos tallos secos, espinosos y sin hojas se extienden por el cesto del capitel de una forma totalmente aleatoria. Este ambiente vegetal aparece siempre poblado de animales que no sólo no se limitan a situarse sobre los elementos vegetales, sino que interactúan con ellos, unas veces vomitándolos, otras mordiéndolos y en la mayoría enredándose entre sus zarzas. Son, en general, seres salvajes, leones, hienas, aves de presa, inscritos dentro de una naturaleza exuberante a la que parecen inevitablemente encadenados. Sus modelos, como veremos, se encuentran en el repertorio tanto de la Porte Miègeville como de la puerta occidental de Saint-Sernin de Toulouse (1100-1110)[509].

Empezaremos el análisis por el pórtico interior de la Puerta Norte donde encontramos uno de los ejemplos más sencillos de esta tipología en el capitel 104 (figura 175). Las lianas vegetales no son, ni muy abundantes ni muy espesas, pero consiguen atrapar a tres cuadrúpedos de afiladas garras que podemos identificar como leones. Dos de ellos se enfrentan simétricamente en el frente del capitel y un tercero está tras ellos siendo visibles solamente sus cuartos traseros en un lado del capitel y la parte delantera en el otro lateral. Esta extraña fórmula de representación es una de las que utilizarán los escultores de este taller para intentar transmitir una idea de profundidad en sus capiteles ya que, en este caso, quiere dar la sensación de que existe un plano interior entre los entrelazos en el que está el resto del cuerpo del león pero que no vemos debido a la vegetación (figura 176).

La aparición de la figura humana en otros capiteles con este tema parece relegar al animal a un plano secundario de protagonismo, pero su presencia sigue siendo continua. En los capiteles 105 y 224 la presencia animal se reduce a dos cabezas de león situadas en los ángulos bajo las volutas mientras que el resto del cesto aparece ocupado por hombres que, atrapados por las lianas, luchan retorciéndose bajo ellas. En el caso del 105 dos hombres se enfrentan en la cara principal y otro asoma su cabeza entre las lianas de la cara derecha recurriendo de nuevo a las fórmulas ilusionistas del taller para buscar la profundidad (figura 177)[510]. En este caso el escultor está adaptando al formato de capitel la composición del

[509] Sobre el debate acerca de la prioridad o contemporaneidad de los obradores de Toulouse y Compostela ver: D. Cazes y Q. Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse*, 285 y 304 donde los autores postulan que el tema de la maleza es tolosano, aunque fue exportado a Compostela muy pronto.

[510] M. Durliat, *La sculpture romane*, 324.

Figura 178
Basílica de Saint-Sernin de Toulouse (Haute Garonne). Relieve con figuras desnudas en cuclillas entre tallos vegetales en la Porte Mièdeville
Foto del autor

Figura 179
Catedral de san Pedro de Jaca (Huesca). Capitel con un prótomo de león angular vomitando tallos vegetales
Foto Juan Antonio Olañeta

relieve situado sobre la figura de Santiago el Mayor en la *Porte Mièdeville* en el que se representaron también dos hombres desnudos en medio de unos tallos vegetales, en ese caso, definidos como una vid de carnosas hojas (figura 178)[511]. Por su parte, el tipo de cabeza de león vomitando tallos desde los ángulos del capitel se detecta en la nave de la catedral de Jaca a finales del siglo XI desde donde creemos que un artista del taller lo debió de llevar a Toulouse (figura 179). En la tribuna de la nave de Saint-Sernin hay, de hecho, un capitel con este tema que D. y Q. Cazes, atribuyeron a un artista foráneo debido al carácter inhabitual de los tallos, perfectamente realizados y el perfil tan liso de las cabezas de los animales (figura 180)[512]. Este sería un nuevo ejemplo de

Figura 180
Basílica de Saint-Sernin de Toulouse (Haute Garonne). Capitel con cabezas animales vomitando tallos de la tribuna realizado por un maestro formado en el taller de Jaca
Foto Juan Antonio Olañeta

[511] D. Cazes y Q. Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse*, 242-243.

[512] *Ibidem*, 185-186 para el capitel n.º 258.

Figura 181
Basílica de Saint-Sernin de Toulouse (Haute Garonne). Capitel con cabezas de león angulares en la Porte Mièdeville
Foto del autor

Figura 182
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 210 en el transepto sur con figuras humanas y animales atrapadas en la maleza
Foto Pablo Porral

las intensas relaciones entre ambos centros artísticos que supusieron no sólo el intercambio de artistas sino también de motivos como este de las cabezas de animal angulares que serán asumidas rápidamente por el taller de Toulouse que muy pronto presenta su propia versión en un capitel de la jamba derecha de la *Porte Mièdeville* (figura 181)[513]. Esta versión tolosana es la que tomarán como base los escultores compostelanos incluyéndola en sus capiteles de la maleza como un motivo más que complementaba su significación negativa.

En el capitel 210, frente a la antigua puerta de la canónica, en el transepto sur, los hombrecillos desnudos pasan de la cara principal del capitel a los ángulos ocupando el espacio que, en los anteriores ejemplos, ocupaban las cabezas de león vomitando lianas (figura 182). De este modo la parte central queda libre para representar un águila, también atrapada en las lianas.

[513] *Ibidem*, 276.

Figura 183
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 102 en la contrafachada de la puerta norte del transepto
Foto Simón Vázquez

Figura 184
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 102 en la contrafachada de la puerta norte del transepto con bestias de presa entre la maleza
Foto Pablo Porral

Figura 185
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del capitel n.º 102 con una bestia de presa retorcida sobre sí misma
Foto Pablo Porral

Pero, sin duda, el capitel que mejor representa esta tipología de la maleza es el número 102 situado justo en el machón central de la contraportada de la fachada norte y hoy oculto a nuestros ojos por el burladero adherido a las puertas (figura 183). En él, los vigorosos tallos están habitados por leones, un ave rapaz y un cuadrúpedo de prominente mandíbula que bien podría ser un leopardo o un tigre (figuras 184 y 185). Además, en la cara izquierda, uno de los leones de la parte baja es cabalgado por una figura masculina desnuda que ase fuertemente la cola del ave, que se retuerce en el ángulo de la cesta. De nuevo en este ejemplo volvemos a encontrar motivos procedentes de la *Porte Miègeville*, casi como si el escultor hubiese tenido acceso al libro de modelos del taller tolosano y los hubiese utilizado luego para crear nuevas composiciones. Así, el tipo de cuadrúpedo retorcido sobre si mismo, con hocico equino y desarrolladas garras lo encontramos, aislado, en un canecillo del tornalluvias de dicha puerta (figura 186)[514].

Con estas realizaciones el taller del transepto demuestra su plena actualidad con respecto a los modelos iconográficos en boga en los grandes centros artísticos del momento. Ya anunciamos como hacia 1090 en el taller de Jaca se había desarrollado este tema del capitel cubierto de tallos vegetales que allí, generalmente, rematan en jugosas palmetas. En algunos se introducen ya personajes y, lo

[514] *Ibidem*, 260.

Figura 186
Basílica de Saint-Sernin de Toulouse (Haute Garonne). Canecillo con una bestia de presa retorcida sobre sí misma en el alero de la Porte Miègeville
Foto del autor

Figura 187
Basílica de Saint-Sernin de Toulouse (Haute Garonne). Capitel de la portada occidental con animales entre la vegetación
Foto del autor

que es más interesante para el tema que nos ocupa, aves y cuadrúpedos enredados entre sus tallos[515].

Al mismo tiempo se irá desarrollando tímidamente en algunos capiteles de las tribunas de Saint-Sernin de Toulouse para alcanzar su máxima expresión en los capiteles de la portada occidental de la basílica datados entre 1105 y 1110 (figura 187)[516]. En ellos se despliega un repertorio de bestias salvajes e híbridos monstruosos atrapados en una apretada red de tallos vegetales generando composiciones en los que el barroquismo se manifiesta no sólo por lo exuberante de la decoración de las cestas sino también, como en Compostela, por los recursos para generar profundidad de forma que realmente leones, simios y sátiros parecen salir del centro del bloque pétreo contribuyendo, de esta forma, a potenciar su carácter negativo, casi de encarnaciones de los peligros que se esconden en lo mundano. Todos estos motivos, modos de representación, fórmulas efectistas e incluso repertorio animalístico es en los que se fijarán los escultores del transepto para sus versiones del tema de la maleza. Son unos capiteles en los que no se limitan a copiar servilmente, sino

[515] M. Durliat, *La sculpture romane*, 233.

[516] D. Cazes y Q. Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse* D. Cazes y Q. Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse*, 295-304.

que utilizan estos recursos de raíz tolosana y jaquesa para proponer creaciones nuevas y llenas de personalidad.

Un proceso similar se produce en la Real Colegiata de San Isidoro de León donde el influjo tolosano y sobre todo el compostelano se hace sentir en algunos capiteles que desarrollan también el tema de los animales en la maleza. Es particularmente destacable, como ejemplo de estos intercambios artísticos en el seno del Camino de Peregrinación, un capitel del cuarto pilar norte de la nave de la Colegiata de San Isidoro de León (1110-1120)[517], muy similar al comentado del transepto sur de Santiago, y en el que se combinan figuras humanas desnudas con un águila que muerde los tallos vegetales que los aprisionan (figura 188)[518]. La principal diferencia con respecto al modelo compostelano es la duplicación del águila y el menor protagonismo de la maleza vegetal que no resulta tan tupida.

La ductilidad del tema de la maleza permitió al taller de Santiago su adaptación a otros formatos como el de la columna entorchada decorada. Lo encontramos magníficamente desarrollado en tres de las seis columnas marmóreas que fueron realizadas para la decoración de la antigua Puerta Norte de la basílica y que hoy se conservan en el Museo Catedral (figura 189)[519]. Como en las cestas de los capiteles que analizamos, en las franjas helicoidales de estas columnas se despliega una

Figura 188
Colegiata de san Isidoro (León). Capitel de la nave con figuras humanas y aves en la maleza
Foto Juan Antonio Olañeta

apretada maraña de tallos vegetales entrelazados que, por su carácter sinuoso y espinoso, y por la falta de hojas, demuestran un verdadero interés del escultor en representar un tipo de "paisaje" agreste y con un evidente carácter negativo sobre todo si se compara con los ondulantes tallos con jugosas hojas y frutos que ocupan otro de los fustes. Este paisaje aparece poblado, igual que en los capiteles del interior, por figuras humanas desnudas pero también por bestias fantásticas, a veces de difícil identificación, seres de aspecto demoniaco, leones y águilas (figura 190)[520].

Se han invocado en repetidas ocasiones sugerentes modelos romanos para estas columnas, sobre todo para el tema de los *putti* vendimiadores que pueblan dos de ellas lo cual parece todavía más acertado teniendo en cuenta el fuerte sustrato clásico que se detecta en la formación del artista que las realiza, denominado por M. Castiñeiras, "Maestro de las columnas entorchadas"[521]. Partiendo de esos modelos clásicos se desarrollará la idea de los animales y personajes aprisionados en la maleza convirtiéndose en un tema ya típicamente románico.

[517] T. Martin, "Decorar, aleccionar, aterrorizar. Escultura románica y gótica", en Constantino Robles García y Fernando Llamazares Rodríguez, *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León 2007, 129-138.

[518] M. Durliat, *La sculpture romane*, 372; C. Cosmen Alonso, M. V. Herráez Ortega y M. Valdés Fernández, "La escultura de San Isidoro de León y su relación con otros talleres del Camino", "La escultura monumental tardorrománica en el Reino de León. Evolución e innovaciones introducidas por los círculos cortesanos a mediados del siglo XII", en Claudia Rückert y Jochen Staebel (eds.), *La escultura medieval en Francia y España: Las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, Madrid, 2010, 287-288.

[519] R. Yzquierdo Peiró, *Los tesoros de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, 2017, 110.

[520] S. Moralejo Álvarez, "Fragmento de fuste decorado con amorcillos vendimiadores", *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, 380-381; M. A. Castiñeiras González, "Fragmento de fuste con *putti* vendimiadores", *Luces de Peregrinación*, Santiago de Compostela, 2003, 150-154.

[521] M. A. Castiñeiras González, "*Didacus Gelmirius*", 64.

Figura 189
Museo Catedral de Santiago. Columnas de mármol procedentes de la antigua Puerta Norte donde se utilizó el tema de los tallos vegetales como recurso expresivo
Foto del autor

Figura 190
Museo catedral de Santiago. Detalle de una alimaña que surge entre la maleza de una de las columnas de la antigua Puerta Norte
Foto del autor

Animales en la vegetación

El bosque de pilares y capiteles del transepto esconde entre la vegetación de estos últimos una serie de animales salvajes que habitan entre sus hojas al tiempo que se muestran al espectador casi siempre sin esconder su carácter acechante y peligroso.

El tipo más discreto, pero no por eso menos sugerente, es el de prótomos animales surgiendo de entre las hojas como los del capitel número 128, que sostiene, por su parte izquierda, el arco triunfal de la antigua capilla de la Santa Cruz (figura 191). Bajo los caulículos situados en el ángulo superior y sobre las hojas de perfiles recortados que ocupan la cesta asoma, casi tímidamente, una cabeza animal, de difícil identificación, pero que mira hacia el espectador como si acechase entre la vegetación.

También en el transepto norte, en el capitel número 125, una bestia salvaje, posiblemente un león o una hiena, se proyecta hacia delante saliendo de entre las carnosas hojas que ocupan la cesta (figura 192). La impresión de que el animal sale del interior de la vegetación se acentúa mediante el recurso de mostrar únicamente sus cuartos delanteros[522].

[522] M. Durliat, *La sculpture romane*, 321.

Figura 191
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 128 en el arco toral de la antigua capilla de la Santa Cruz con animales surgiendo de entre la vegetación en la parte superior
Foto Simón Vázquez

Figura 192
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 125 del transepto norte con un animal surgiendo de entre la vegetación
Foto Pablo Porral

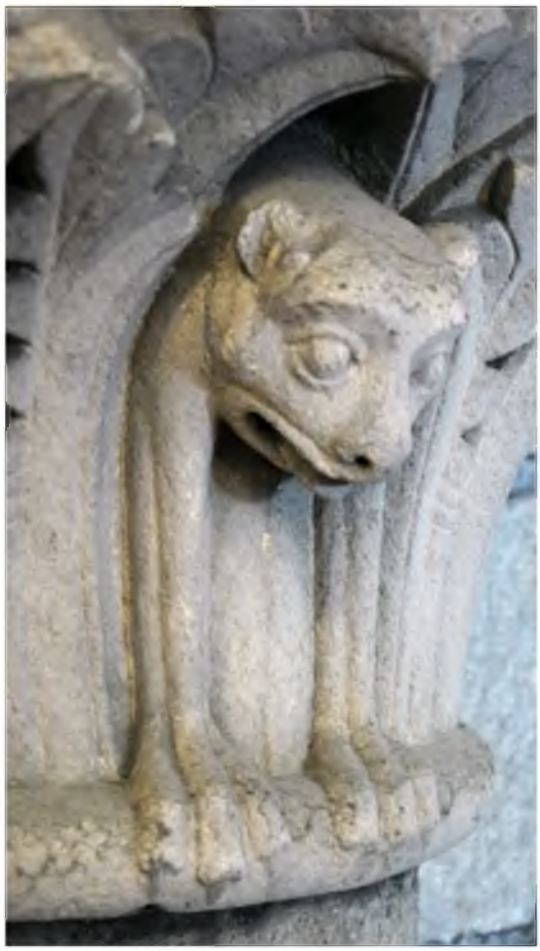


Figura 193
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del animal del capitel n.º 125
Foto Pablo Porral

Figura 194
Basílica de Saint-Sernin de Toulouse (Haute Garonne). Capitel de la tribuna con animales surgiendo de la vegetación
Foto Juan Antonio Olañeta

La cabeza, de rasgos exagerados, tiene los ojos grandes y saltones, la nariz prominente y una boca de gruesos labios de la que asoma la lengua (figura 193). Con las patas delanteras, provistas de fuertes y desarrolladas garras, se sujeta al collarino del capitel. Es el mismo animal que vemos también, aunque, en esta ocasión triplicado en el capitel número 248, en el transepto sur. Las grandes bocas de los tres animales se abren como en el ejemplo anterior, pero con la diferencia de que estos sacan la lengua aumentando más si cabe su gesto terrorífico.

El referente último para este tipo son los capiteles romanos en los que se usaron efectivamente cabezas de animales como complemento a las hojas de acanto. Más próximos son, en cuanto al ambiente artístico, los modelos de Saint-Sernin de Toulouse como el capitel número 161 de la tribuna de la nave donde dos cuadrúpedos se asoman entre los dos órdenes de hojas (figura 194)[523]. Los ejemplos compostelanos coinciden con el tolosano en la indefinición de la especie representada, en el carácter acechante que se desprende de su posición y en la articulación del animal con la vegetación entre la cual puede pasar desapercibido para el espectador. Sin embargo, los ejemplos compostelanos de este tipo no llegan a la calidad técnica ni a la elaboración compositiva de los tolosanos.

Más refinada es la relación que se establece entre el animal y el follaje en otros dos capiteles situados uno en el transepto sur y el otro en el norte. En el número 247 encontramos sentados en medio de las hojas que cubren el cálatos del capitel, dos simios que giran sus cabezas para intentar mirarse (figura 195)[524].

[523] D. Cazes y Q. Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse*, 187.
[524] M. Durliat, *La sculpture romane*, 321.

Figura 195
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 247 del transepto sur con dos monos entre la vegetación
Foto Simón Vázquez

El virtuosismo de los escultores de este taller se hace patente en la forma en la que han conseguido fundir vegetación y figuración de forma que realmente parece que los monos están escondidos entre las hojas y que surgen del interior del capitel que, de esta forma, se desmaterializa creando una tercera dimensión. Se presentan, como es habitual en las representaciones de este animal, con un aspecto humanoide, en cuclillas, aunque no mostrando el sexo que queda oculto por las hojas, y con los brazos caídos y la cabeza encogida.

Pero, ¿cuál es el motivo de la elección de este tema? Ciertamente desde finales del siglo XI se produce un aumento del número de referencias visuales y textuales en el que el mono es protagonista ya que este animal se fue haciendo cada vez más habitual en la realidad material del hombre europeo ya que era uno de los animales que acompañaba a los juglares en sus actuaciones populares[525]. Esto contribuyó también a que el mono ejerciese en la sociedad medieval una curiosa fascinación, atractiva y repulsiva al mismo tiempo, derivada, sin duda, de su apariencia y comportamiento casi humanos[526]. A pesar de que San Isidoro, en sus *Etimologías*, niega rotundamente esta similitud con el hombre (XII, 2,30-32)[527] la idea siempre persiguió la figura de este animal siendo retomada en el siglo XII

[525] F. SAUNIER, "Le bestiaire", 34, recoge, de hecho, escenas de simios con juglares en varios capiteles de las iglesias de la región.

[526] H.W. JANSON, *Apes and ape lore in the middle ages and the renaissance*, Nendeln-Liechtestein, 1976, 30.

[527] "Otros opinan que a los "simios" se les aplica un nombre latino precisamente porque ese aprecia en ellos una gran similitud con la especie humana; pero esto es falso", *IS*, 75-77.

Figura 196
Bibliothèque Nationale de France (Paris). Mono en el bestiario de Guillaume le Clerc, fr. 1444b, folio 249r, (s. XIII)
Foto Bibliothèque Nationale de France

por Bernardo Silvestre en su tratado en verso *De mundi universitae,* en el que, entre otros temas, incluye una narración de la creación de los animales que concluye diciendo: *Prodit et in visus hominum deformis imago / Simia, naturae degenerantis homo*[528].

Ciertamente, en el comentario de Bernardo Silvestre el mono aparece como una imagen del hombre, pero una imagen deformada, ya que, según el autor, éste había sido el último esfuerzo de Dios antes de crear al hombre. Esto explicaría el *gestus turpis* con el que se representan no sólo los monos de este capitel sino otros muchos a lo largo de toda la geografía románica.

Así lo vemos, por ejemplo, en una pequeña miniatura que ilustra el capitulo que, a este animal, le dedica el bestiario de Guillaume le Clerc[529] en el que lo vemos con su característico aspecto casi humano aunque con un *gestus* que trasluce su naturaleza bestial al caminar sobre sus cuatro patas o llevar una de ellas indecorosamente a la boca (figura 196).

Si las fuentes textuales para el tema se encuentran en la exégesis medieval las fuentes figurativas se pueden rastrear a lo largo del Camino Francés. Entre los numerosos ejemplos que se podría citar habría que destacar por su proximidad formal y estilística, los que aparecen en algunos canecillos de la Catedral de Jaca. Muy en relación con el taller de Jaca está la iglesia del castillo de Loarre donde un mono se representa en un capitel del exterior de la iglesia (figura 197). Este, situado en cuclillas con todas las extremidades apoyadas sobre el collarino del capitel, sigue una tipología muy común de los talleres jaqueses que también se caracteriza por el rostro de ojos saltones y el hocico puntiagudo que remata en una boca pequeña y redonda[530]. Son los mismos estilemas que heredó el taller de Saint-Sernin de Toulouse donde sus escultores los plasmaron enredados entre las lianas vegetales de los capiteles de la portada occidental. De ahí tomó el escultor de Santiago la idea de asociar el mono con la vegetación con el fin de aumentar más si cabe la carga negativa

[528] Bernardo Silvestre, *De mundi universitate*, I, edición de Carl Sigmund Barach y Johann Wrobel en *Bibliotheca philosophorum mediae aetatis*, Innsbruck, 1879, 21.

[529] Bibliothèque Nationale de France, fr. 1444b, folio 249r, *Bestiario de Guillaume le Clerc* (s. xiii).

[530] J. A. Martínez Prades, *El castillo de Loarre*, 164.

Figura 197
Loarre (Huesca). Iglesia castrense de San Pedro. Capitel con un mono en cuclillas

Foto Antonio García Omedes

Figura 198
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 64 del transepto norte con tigres entre la vegetación

Foto Simón Vázquez

Figura 199
Bodleian Library (Oxford). El tigre en una miniatura de un bestiario inglés de principios del siglo XIII, ms. Ashmole 1511, folio 12v

Foto Bibliotecas Bodleian, Universidad de Oxford

que le daban los textos. Pero el autor no hace simplemente una copia servil de los modelos tolosanos, sino que los toma como base para crear una composición original, aunque igualmente efectista.

En el número 64 encontramos cuatro cuadrúpedos de delgados cuerpos, desarrolladas patas, largos cuellos que se doblan hacia abajo y cabezas pequeñas de rasgos abultados (figura 198). Todos se sitúan ordenadamente sobre el collarino del capitel, pero sus cuerpos, lejos de disponerse sobre las carnosas hojas que cubren íntegramente la cesta, interactúan con ellas, ocultándose unas veces y mostrándose otras, de forma que, realmente, semejan que los cuatro animales "habitan" ese espacio vegetal. Sus características físicas, aunque bastante genéricas, no parecen remitir al modelo de león que tan querido fue al taller de escultores del transepto. Si atendemos a la tradición figurada de los bestiarios más bien parece que se trate de otro tipo de animal salvaje como el tigre ya que carecen de melena y sus cuerpos se representan siempre con unas proporciones más alargadas y las cabezas más reducidas que las de los leones. Así lo encontramos, por ejemplo, en un bestiario inglés de principios del siglo XIII (Bodleian Library, ms. Ashmole 1511, folio 12v) en el que la miniatura que ilustra el texto dedicado a este animal recoge el pasaje del engaño con que el cazador rapta a uno de los cachorros de la tigresa (figura 199).

Los monstruos híbridos

Este grupo está formado por capiteles con representaciones muy variadas en las que la fantasía de los escultores se pone al servicio de una intencionalidad que va más allá de lo puramente decorativo. Los casos más llamativos se encuentran en el transepto sur donde tres capiteles se llenan de animales híbridos y metamorfosis humanas que se orientan hacia lo bestial.

En el capitel 218 resulta muy difícil identificar las especies animales que se presentan debido a las torsiones, distorsiones, y fantasías alucinantes a las que fueron sometidos sus cuerpos (figura 200). Cuatro cuadrúpedos de rechonchos cuerpos ocupan la parte baja del capitel mostrándose en la clásica postura que lleva sus cabezas hacia la parte baja de forma que sean más fácilmente apreciables desde el suelo. Sus bocas están abiertas y son visibles sus lenguas que salen hacia fuera en un claro gesto de asfixia. Esto es debido a que sus cuellos están atados por unas gruesas lianas que, a su vez, rodean el cuello de dos extrañas figuras que se sitúan en los ángulos superiores de la cesta. Por el tipo de cuerpo y las potentes y afiladas garras con las que se sujetan al collarino pueden ser identificados como osos. Su presencia en los bestiarios, sobre todo en los más antiguos, es escasa. En *De bestiis et aliis rebus*, siguiendo la tradición antigua, se destaca su carácter maternal a través del

Figura 200
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 218 en el transepto sur con osos y monstruos híbridos
Foto Simón Vázquez

episodio que relata la forma en la que nacen los oseznos[531]. Sin embargo, esta "naturaleza" pronto quedó desbancada prevaleciendo su carácter negativo. No fueron ajenos a esta evolución ni las referencias bíblicas ni la propia experiencia vital de la población para la que el oso era un animal sobradamente conocido y temido debido a su ferocidad. Además, era frecuente que acompañasen a los siempre populares juglares en sus espectáculos de música y danza siempre criticados por la Iglesia por incitar a la lujuria y al libertinaje. En el salterio de Utrecht (siglo IX), los veterotestamentarios adoradores de los ídolos paganos fueron representados, de hecho, como una contemporánea compañía de juglares entre los que nos interesa uno que exhibe a un oso que lleva atado con una cuerda[532]. Por si esto fuese poco, su presencia en la literatura medieval, sobre todo caballeresca, era habitual como símbolo de la fiereza. En Roldán, por poner un ejemplo, Carlomagno sueña con una manada de osos que no son otra cosa que los enemigos del emperador[533].

Figura 201
Loarre (Huesca). Iglesia castrense de San Pedro. Capitel con un oso y su domador
Foto Antonio García Omedes

Si bien no es uno de los animales más frecuentes en las representaciones románicas de esta época sí se pueden atestar ejemplos muy sugerentes como el de un capitel de la capilla

[531] Así lo vemos, por ejemplo, en una miniatura de un bestiario producido en Inglaterra hacia 1185 y hoy conservado en la Morgan Library, MS M.81, folio 37v.

[532] CH. FRUGONI, "La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.", *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Roma, 1978, 121.

[533] I. MALAXECHEVERRÍA, *Bestiario Medieval*, 173-174.

Figura 202
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del demonio de rasgos simiescos del ángulo derecho del capitel n.º 218
Foto Pablo Porral

del castillo aragonés de Loarre (1090-1095) en el que un oso de rasgos muy similares a los de este capitel compostelano, aparece también atado, en este caso con una soga de la que tira un personaje que está a su lado (figura 201)[534].

Si atendemos ahora a las dos figuras de los ángulos superiores nos encontramos con que pasamos del mundo natural real al mundo natural imaginado (figura 202). Son dos híbridos formados por diferentes elementos animales que no se corresponden con ninguno de los monstruos que pueblan los bestiarios medievales. Nacen, como tantos otros a lo largo de la geografía románica, de la imaginación de escultores y promotores cultos con una clara intención simbólica. Las cabezas de ambos son diferentes. Una de ellas es claramente humana, aunque sus facciones son deformes y su boca se abre en un gesto

[534] J. A. Martínez Prades, *El castillo de Loarre*, 170.

Figura 203
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del demonio del ángulo izquierdo del capitel n.º 218
Foto Pablo Porral

terrorífico mostrando incluso la dentadura (figura 203). La otra, por el contrario, posee claros rasgos simiescos sobre todo por el tipo de mentón cónico y la boca pequeña y rasgada. Sus cuerpos, que parecen salir del centro del capitel están compuestos por musculaturas cadavéricas y anatómicamente irreales que les confieren un aspecto fantasmagórico. Se trata, sin ninguna duda, de la representación de dos demonios que responden a una tipología, muy utilizada por el taller del transepto, que tiende a adoptar rasgos animales para conferirles un aspecto todavía más monstruoso y temible si cabe.

En este capitel se ejemplifica a la perfección el principio de *diversitas* y de metamorfosis característico de las representaciones románicas del diablo. Por un lado, no se esculpen dos demonios idénticos, sino que se busca intencionadamente la diversidad, propia de las imágenes diabólicas a partir del siglo IX, a través de las nociones de deformidad y bestialidad: el de la izquierda con rasgos humanos exagerados y animalizados y el de la derecha claramente con rostro simiesco. Por otro lado, sus cuerpos tienen, esencialmente, una estructura humana pero que es sometida, también intencionadamente, a una serie de metamorfosis realizadas a base de contaminar esta estructura base con rasgos animalescos, cabeza de mono, boca desmesurada con potente

Figura 204
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 205 del transepto norte con un mono acróbata entre bestias salvajes
Foto Simón Vázquez

dentadura..., y una fuerte desestructuración del cuerpo con una anatomía irreal y una posición y gestualización desordenadas[535].

El mismo cuadro fantasioso lo encontramos en el capitel 205, frente a la Puerta de la Canónica (figura 204). En su frente, el escultor parte del motivo clásico de las aves situadas en los ángulos del capitel con sus cabezas sobre

[535] J. Baschet, "Diavolo", *EAM*, vol. 5, 644-650.

Figura 205
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del simio acróbata de la cara central del capitel n.º 205
Foto Pablo Porral

las grandes hojas de la parte superior. Sin embargo, la composición se complica al introducir un mono en una postura acrobática. Éste se apoya con sus "manos" en las patas de las aves para alzar su cuerpo y situar sus piernas dobladas sobre la cabeza (figura 205). En los laterales, continúa el despliegue iconográfico bestial. En la cara izquierda un cuadrúpedo que, por la ausencia de melena y su similitud con los que aparecían en el capitel 218, podríamos identificar como un oso contempla al espectador desde su posición elevada. En la derecha es un grifo el que se retuerce en el estrecho espacio que se le dedica para morder una de sus patas traseras (figura 206).

La figura de la cara central, el mono, recordemos, era uno de los animales que más frecuentemente acompañaba a los juglares en sus actuaciones populares[536]. La alusión

[536] H.W. Janson, *Apes*, 30.

no es gratuíta ya que su postura acrobática, propia de un contorsionista, hace que podamos reconocer en él a un juglar animalizado precisamente por la connotación negativa que los textos eclesiásticos le asignaban a esta profesión tan ligada con lo mundano[537]. Se trata de una metamorfosis en la que el juglar se convierte, trámite su condición y el *gestus turpis* de su acrobacia, en animal, poniendo así de manifiesto, de una forma visual, su carácter negativo. Una connotación que continúa, en los laterales, por la inclusión dentro de la composición de otros dos animales. Por un lado, el oso, animal de valencia negativa también relacionado con los juglares como ya pudimos comprobar, y por el otro, el grifo híbrido de tradición clásica de conocido carácter destructivo. Por si esta suma de elementos malignos fuese poco, vuelven a aparecer sobre ellos, y a su alrededor, las lianas vegetales secas y sin hojas que caracterizan la *selva* como paisaje desolado y peligroso donde habitan este tipo de bestias.

Dentro de este repertorio de metamorfosis y de imágenes de lo alucinatorio se encuentra también un capitel del transepto norte (n.º 97) en el que dos cuadrúpedos de difícil definición se sitúan en las caras laterales acomodando sus cabezas bajo las volutas como suele ser habitual en la composición de los capiteles de temática animal de este taller (figura 207).

La cara frontal aparece ocupada por dos aves de alas plegadas que comparten la cabeza con el cuadrúpedo. Se trata por tanto de un híbrido que no se corresponde con ninguno de los que aparecen en los elencos de los bestiarios, sino que responde a la imaginación del escultor por un lado y al deseo, por otro, de transmitir una idea negativa. De nuevo vuelven a aparecer los tallos vegetales por toda la superficie, pero en este caso no aprisionan a las figuras, sino que nacen de las bocas deformadas de los monstruos invadiéndolo todo.

Figura 206
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del grifo de la cara derecha del capitel n.º 205
Foto Pablo Porral

Figura 207
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 97 con monstruos híbridos en la contraportada de la puerta norte
Foto Simón Vázquez

[537] Ch. Frugoni, "La rappresentazione", 131.

Máscaras animales y metamorfosis humanas

Restan, por último, dos capiteles en los que la clave para su interpretación será una máscara animal monstruosa que, en los dos casos, aparece asociada con la figura humana. En el caso del capitel 99 en el pórtico interior norte, son tres las que aparecen en la parte superior del capitel (figura 208). En el centro una máscara monstruosa de rasgos felinos abre sus fauces, en las que es visible una fuerte dentadura, para engullir a dos figuras masculinas desnudas que muestran un gesto de impasibilidad ante el destino que las espera[538]. En las caras laterales, el motivo se repite, aunque, por motivos de espacio, sólo un hombre es devorado. Es la boca del infierno que, común en las escenas del Juicio Final, es una evocación de las fuerzas demoníacas que devoran los cuerpos desnudos de los condenados, sugiriendo así su continuo penar en el reino de Leviatán[539]. De entre los diferentes grupos establecidos por N. Kenaan para este tema de la boca del infierno, nuestra representación se adecúa perfectamente al denominado por la autora como "grupo B" que se encuadra cronológicamente después del año 1100 en el momento de madurez de la escultura románica. Sus características las vemos reflejadas perfectamente en este capitel: la bestia devoradora es difícil de identificar ya que es una máscara de rasgos exagerados, la figura humana está tratada de forma genérica y no busca representar a un pecador concreto como ocurría en las representaciones del siglo anterior y, por último, que sólo una parte del cuerpo del condenado queda fuera de las fauces de la bestia[540].

El origen textual de esta representación se encuentra en el Antiguo Testamento, concretamente en el libro de Job en cuyo capítulo XLI se describe pormenorizadamente el monstruo Leviatán con su "espantosa boca" llena de dientes. El monstruo descrito en este pasaje fue interpretado en la Edad Media como una referencia a la puerta del Infierno que, de esta manera, adquiría una configuración física concreta en el marco del imaginario religioso[541]. Poco a poco esta *os inferni* fue adquiriendo una forma felina más concreta a la que tampoco fue ajeno el capítulo citado del libro de Job que termina, de hecho, definiendo al monstruo Leviatán como "el rey de todos los más soberbios animales", es decir, el león. Este encarna también las fuerzas del mal en el Salmo 21, 22, "Sálvame de la boca del león", y de forma muy concreta en la Segunda carta del apóstol san Pedro (5,8): "Sed sobrios, y estad en continua vela; porque vuestro enemigo, el diablo, anda girando como león rugiente alrededor de vosotros, en busca de presa que devorar"[542].

A partir de esta tradición textual se desarrolló una tradición figurativa de la boca del infierno como una máscara felina que, con sus enormes fauces, devora los cuerpos desnudos de las almas condenadas. En un primer estadio, sus representaciones se ciñen al ámbito privado de la iluminación de manuscritos, sobre todo en área anglosajona, aunque pronto su uso se generalizará en el área ibérica y francesa pasando al formato monumental de la escultura en portadas de iglesias o, como el caso que nos ocupa, capiteles de gran formato[543]. Este paso al ámbito público de un tema originariamente devocional, o de meditación, fue relacionado por la progresiva difusión de textos de literatura visionaria y de descensos a los infiernos, sobre todo en el siglo XII, en los que adquiría un gran protagonismo la descripción pormenorizada de esta boca del infierno ya caracterizada como

[538] M. Durliat, *La sculpture romane*, 323.

[539] G. Le Don, "Structures et significations", 363-372.

[540] N. Kenaar-Kedar, "The devouring monster. A source for the depiction of Hell in Romanesque Last Judgments", *Assaph. Studies in Art History*, vol. 1 (1980), 73.

[541] G. D. Schmidt, *The iconography of the Mouth of Hell. Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*, London, 1995, 46-57; J. Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècles)*, Roma, 1993, 236-240.

[542] N. Kenaar-Kedar, "The devouring monster", 74.

[543] J. Baschet, "Inferno", *EAM*, vol. 7, 351-357, espec. 354.

Figura 208
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 99 con la boca del infierno en el extremo del transepto norte
Foto Simón Vázquez

Figura 209
British Museum (Londres). Boca del infierno en el folio 39 del Salterio de Winchester, ms. Cotton Nero C IV.
Foto British Museum

un monstruo de rasgos felinos[544]. En este paso del Leviatán bíblico a la boca del infierno visionaria, el monstruo del libro de Job pierde la mayor parte de su cuerpo, hipertrofiando al mismo tiempo la cabeza y, consecuentemente, la boca, como el motivo clave para la transmisión de la idea de los terribles tormentos que esperaban a los condenados tras esta entrada mística. En este caso, el elemento teriomórfico es la clave en una representación sintética del infierno que lo caracterizaba como una potencia animal haciendo de la condenación una devoración[545]. Así se desarrolló esta iconografía en el contexto de la miniatura anglosajona donde lo encontramos, por ejemplo, en una miniatura del siglo XI que ilustra el *Liber Vitae* (Londres, British Museum ms. Stowe 944) con la representación un Juicio Final en el que, en la parte baja, una gigantesca cabeza felina devora los cuerpos desnudos de los condenados que son empujados por horrendos demonios; o en la más conocida e impactante del folio 39 del Salterio de Winchester (Londres, British Museum, ms. Cotton Nero C IV) en la que la boca del infierno aparece complementada por un variado elenco de cabezas de

[544] G. D. Schmidt, *The iconography*, 84-99.

[545] J. Baschet, "Inferno", 351-357, espec. 354.

Figura 210
Iglesia de San Martín de Frómista (Palencia). Capitel con la boca del infierno en un capitel del interior
Foto del autor

Figura 211
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de la mujer con la cabeza de león en el capitel 229 del pórtico interior del transepto sur
Foto Pablo Porral

león y de dragón que refuerzan todavía más si cabe su carácter monstruoso (figura 209).

Pero el referente escultórico más claro para nuestra composición es un capitel de la cabecera de la palentina iglesia de San Martín de Frómista (1090-1100) que combina el tema de la máscara leonina que devora a dos personajes, con agresivos leones dispuestos en la parte baja que refuerzan sin duda su carácter demoníaco (figura 210)[546]. Aún así, de nuevo el escultor tomó los motivos y los combinó para crear una nueva composición en el que la boca del infierno tiene más protagosnismo. Es lo mismo que hicieron los escultores de San Isidoro de León demostrándonos que estos modelos circulaban a lo largo del Camino y luego eran adaptados en cada taller en función de las necesidades comunicativas. Allí, la máscara leonina como boca del infierno aparece en los dos capiteles situados delante de las dos ventanas del primer tramo de la nave. En uno de ellos las pequeñas figurillas humanas son devoradas por dos gigantescas cabezas

[546] S. Moralejo Álvarez, "Two capitals", *The art of medieval Spain a.d. 500-1200"*, Nueva York, 1994, 210-211; El capitel palentino fue interpretado como "el castigo que persigue a los pecadores, condenados a vagar en tierras inhóspitas por haber permitido que los impulsos animales determinasen sus acciones" por F. Prado-Vilar, "Saevum Facinus", 173-199, espec. 182.

Figura 213
Basílica de Saint-Sernin de Toulouse. Canecillo con un fauno con cabeza de león en el alero de la Porte Miègeville
Foto del autor

Figura 212
Catedral de Santiago de Compostela. Mujer de la Calavera del tímpano izquierdo de la Puerta de las Platerías
Foto del autor

situadas en los ángulos superiores del capitel. En el otro, de nuevo, se insiste en la asociación del tema con un ambiente animalístico ya que los hombres devorados se empeñan en agarrarse a sendos leones dispuestos, como en Santiago, en la parte baja del capitel[547].

El otro capitel en el que aparece una máscara monstruosa asociada a la figura humana es el 229 en el pórtico interior de Platerías. Representa a una mujer de largos cabellos que tiene las piernas abiertas porque de entre ellas surge una cabeza monstruosa cuya boca es abierta por las manos de la mujer (figura 211)[548]. Aunque en una primera observación pueda pensarse que se trata del tema tan querido por la escultura hispano tolosana de la figura humana cabalgando un animal[549], en realidad lo que se muestra en este capitel es a una mujer que levanta su falda para mostrarnos su sexo, que se ha convertido en una feroz cabeza de león[550].

En el fondo, la composición es el resultado de la adaptación al formato del capitel vegetal compostelano del tema, tan querido por la escultura de friso en lastras monumentales, de la mujer sentada con algún elemento alegórico en su regazo de las que tenemos abundantes ejemplos en la propia basílica

[547] M. Durliat, *La sculpture romane*, 367, fig. 386 y 371, fig. 392.

[548] *Ibidem*, 322.

[549] De hecho, había sido interpretado como la lucha de Sansón y el León por: J. R. Fernández Oxea, "La iglesia románica de Santiago de Taboada y su tímpano con la lucha de Sansón y el león", *Compostellanum*, 10 (1965), 186.

[550] Esta identificación fue magistralmente presentada por S. Moralejo quien la identificó como una imagen de la lujuria en directa relación con la amplia "gama de *femmes fatales* que se prodigó en la escultura del Camino", *vid.*: S. Moralejo Álvarez, "Artistas patronos y público", 21-36 espec. 36 y nota 63.

compostelana: mujer de la calavera (figura 212), mujer con racimos de uvas, mujer con el cachorro de león... y que procedía del repertorio clasiquizante tolosano. En la *Porte Miègeville* de Saint-Sernin encontramos, de hecho, el referente más llamativo en un canecillo del tornalluvias donde un humanoide híbrido semejante a un fauno abre sus piernas para mostrar su sexo, aquí también convertido en una cabeza leonina de grandes fauces abiertas y larga lengua (figura 213)[551]. La figura es claramente una representación diabólica ya que sus rasgos son coincidentes, incluídas las patas de palmípedo, con los demonios que acompañan a Simón el Mago en el relieve debajo de la figura de San Pedro de la misma portada tolosana[552].

En el capitel compostelano se utiliza el animal como el elemento final de una metamorfosis a la que se somete el cuerpo femenino para transformarlo, de objeto de deseo —manifestado por su larga melena y sus piernas desnudas— en objeto de rechazo por el carácter maligno y peligroso que ahora muestra su bajo vientre.

Para hacer reconocible este proceso se recurrió al antiguo tema de la *vagina dentata* mediante el cual se anatematizaba a la mujer convirtiéndola en un peligro para el hombre. Así, en la tradición textual la encontramos en el Antiguo Testamento, concretamente en la historia de la boda de Tobías con Sara, que tenía un demonio dentro de su vientre que mataba a sus maridos mordiendo su falo[553]. En la *Historia de Alejandro Magno*, el tema vuelve a aparecer en la joven virgen que la reina de la India le envía al rey macedonio como regalo y que había sido criada con veneno de serpiente por lo que cualquier hombre perecía al menor contacto carnal con ella[554].

Su empleo alegórico encontró uno de los más interesantes ejemplos en la obra de la mística alemana Hildegarda de Bingen (+1179). En su obra *Scivias* (ca. 1141) la visión de la *Ecclesia* aparece turbada por la aparición de su opositor, el Anticristo, que se describe, no como una figura separada sino como el sexo de la Iglesia[555]:

> "Y aquella imagen de la mujer (...) del ombligo al lugar donde se distingue la mujer, tenía numerosas manchas escamosas y, **allí mismo, había una monstruosa cabeza negra: ojos de fuego y orejas como las de un asno, narices y boca igual que las de un león, y enormes fauces abiertas** en las que rechinando, afilaba pavorosamente sus horribles colmillos acerados (*Scivias*, III, 11)[556].

Siguiendo el texto, la iluminación que lo acompaña dibuja el bajo vientre de la Iglesia como una cara monstruosa con una enfatizada dentadura (figura 214). En la misma ilustración, esta *vagina dentata*, el Anticristo, aparece ya separada del cuerpo e individualizada como un excremento[557]. Esta imagen se nos presenta como un interesante parangón para la utilización del tema de la máscara monstruosa en el bajo vientre de una mujer con la intención de conferirle a esta una lectura negativa en relación con el pecado.

En el caso del capitel que nos ocupa, no creo que hubiese una intención de representar algún tipo de visión de la Iglesia y el Anticristo como la de Hildegarda. La clave nos la dan los atributos y el gesto de la mujer. Por un lado, no va coronada ni porta ningún atributo que permita reconocerla como una

551 D. Cazes y Q. Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse*, 235 y 260.

552 *Ibidem*, 235.

553 Tobías, 6, 8

554 D. A. Williams, *Deformed discourse. The function of the monster in Medieval Thought and literature*, Exeter, 1996, 165.

555 *Ibidem*, 164-168.

556 Hildegarda de Bingen, *Scivias*, traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, *Scivias: Conoce los Caminos*, Madrid, Trotta, 1999, 457-458 y 462.

557 Para el análisis de esta imagen del Anticristo vid.: B. Mcginn, *Visions of the End. Apocalyptic traditions in the Middle Ages*, Nueva York, 1979, 100-102; R. K. Emmerson, "The Representation of Antichrist in Hildegard of Bingen's Scivias: Image, Word, Commentary, and Visionary Experience," *Gesta*, 41, 2, (2002), 95-110.

Figura 214
Hessisches Landesbibliothek (Eibingen). La Iglesia representada como una mujer con el sexo convertido en una cabeza diabólica en una ilustración de la obra Scivias (ca. 1141) de Hildegarda de Bingen. Códice de Wiesbaden. Facsímil de 1927, MS 1, fol. 214v

Foto Hessisches Landesbibliothek

personificación de la Iglesia. Por otro, su acción de abrir la boca del león con las manos lleva nuestra mirada precisamente hacia la máscara leonina que es la que nos da la clave para la representación al centrar la atención en su sexo. A través de esta metamorfosis física se presenta así, a los ojos de los fieles, una imagen de la lujuria encarnada, como no podía ser de otra manera en la Edad Media, por el cuerpo de la mujer y, más concretamente, en este caso, por su bajo vientre donde, siguiendo la metáfora de san Jerónimo, la *os vulvae,* puede convertirse en la *os inferni*[558]. Por eso, qué mejor opción que situar una feroz cabeza de león, frecuentemente utilizada, como vimos, en las artes plásticas románicas como representación de la boca del infierno, entre las piernas de la mujer.

[558] En el mismo texto San Jerónimo vuelve a insistir en que *amor mulieris... inferni comparatur* anatematizando el cuerpo de la mujer y, por lo tanto, las relaciones sexuales lujuriosas cfr.: *Adversus Jovinianum,* I, 28, *MPL,* vol. XXIII, col. 261.

LA NAVE

En el cuerpo principal de la basílica, los capiteles decorados con representaciones teriomórficas no son especialmente abundantes, apenas una veintena. En el cuerpo bajo, de los diez ejemplos que podemos veer, seis se encuentran dispersos en medio de la abrumadora presencia de capiteles vegetales mientras que los cuatro restantes se concentran en el último tramo de la nave junto con otros temas figurados. Se produce, por lo tanto, una continuidad con la idea de pórtico interior que se había fraguado en el transepto y que aquí, a pesar del cambio de taller y de comitentes, se sigue utilizando tras el Pórtico de la Gloria (plano 2).

En la tribuna, los diez capiteles con figuración tienen, todos, presencia animal, bien como protagonistas absolutos o bien como complemento de la escena representada. En este caso no se aprecia una especial concentración de temas que permita hablar de una intencionalidad programática pero sí de un aumento del número de capiteles con bestiario en los tramos más occidentales de ambas tribunas que coincide con la renovación del obrador a partir de los años sesenta (plano 4).

Como veremos, el paulatino relevo generacional en el obrador se pondrá de manifiesto en las fuentes figurativas que utilizan para sus creaciones.

Entre los años treinta y los sesenta del siglo XII, el bestiario será tratado por los escultores procedentes de Ávila, un lugar donde este tema había alcanzado un extraordinario desarrollo. La llegada al obrador compostelano de estos escultores procedentes de un lugar aparentemente tan alejado como Ávila y fuera del Camino de Santiago —que había sido hasta ahora el principal cauce para la llegada de influencias artísticas a la ciudad del Apóstol— se nos antojará mucho menos forzada si tenemos en cuenta, tal y como ya había puesto de manifiesto M. Vila da Vila, que desde 1120 Ávila formaba parte de la provincia eclesiástica de Compostela y, por lo tanto, estaba bajo el influjo de su recién nombrado arzobispo,

Diego Gelmírez[559]. Como metropolitano, este consagrará en la catedral compostelana al obispo electo de Ávila, don Sancho (1121-1133) al año siguiente. Tal y como sugirió D. Rico el encuentro entre los prelados en Compostela, ambos promotores de grandes obras en sus respectivas diócesis[560], pudo ser el momento idóneo para que Don Sancho hubiese acordado el envío de algunos escultores de su taller con el fin de cubrir el vacio que había quedado en el obrador compostelano tras la marcha de los grandes maestros del transepto.

En el último tercio del siglo XII asistiremos a un "revival" del tema del bestiario de la mano del taller de escultores que trabaja en la última campaña constructiva de la basílica. En cinco ejemplos se detecta una inspiración en las ilustraciones del bestiario, un género que conocerá un extraordinario desarrollo en la segunda mitad del siglo y en torno al año 1200 en territorio francés, pero especialmente en el ambiente artístico anglonormando.

Desde el punto de vista artístico el ambiente político y cultural de los reinos hispánicos en el último tercio del siglo XII era muy favorable para la acogida de las corrientes internacionales. En este sentido, con unas cortes de León, Castilla, Navarra y Aragón en relaciones fluidas con el reino inglés, han sido ya puestas de manifiesto las influencias del arte inglés sobre las creaciones artísticas de este periodo con claros exponentes tanto en el campo de la miniatura y la pintura como en el de la escultura monumental[561].

Todo este panorama permite hacernos una idea de las fluidas relaciones entre Compostela e Inglaterra que, sin duda, facilitaron que los artistas que trabajaban en la basílica en la segunda mitad del siglo XII hubiesen tenido acceso a alguno de los modelos ingleses propuestos y, quizás incluso, a copias de estos bestiarios que, como veremos, parecen estar en la base de las representaciones de los capiteles de esta época[562]. En ellos, los clérigos mentores de la decoración esculpida de esta última campaña habrían tenido unas fuentes de inspiración para tanto los temas a representar como para su contenido moral. De esta forma, y ya desde un punto de vista artístico, estos capiteles serían otro ejemplo más de la penetración de temas iconográficos del arte insular en Galicia en la segunda mitad del siglo XII.

Paralamente, penetra en el obrador de Santiago una fuerte influencia del norte de Francia, principalmente de la Île-de-France cuyos monumentos del gótico temprano se convertirán en proveedores de modelos iconográficos que, como veremos, los escultores de la Catedral reelaborarán adaptándolos al duro granito local. A esta influencia artística no pudo ser ajena la llegada al trono del rey Fernando II (1157-1188) con su marcada vocación santiaguista y las relaciones de su corte con la dinastía capeta. Su interés por la sede compostelana y su consolidación tuvieron su reflejo, como vimos, en el apoyo decisivo a la obra de la Catedral[563]. Por lo que respecta a la relación con el norte de Francia, ya ha sido destacado el papel decisivo de personajes de la corte real como doña Constanza también hija de Alfonso VII quien en 1153 se casa con Luis VII (1137-1180). Sus frecuentes viajes a España desde París que incluyeron la peregrinación de su marido a Santiago en el año 1154 facilitarían la llegada de modelos y artistas a la sede compostelana procedentes tanto de la abadía de Saint-Denis como de la propia Catedral de París[564].

[559] M. Vila Da Vila, "Sobre las relaciones", 144.

[560] D. Rico Camps, *El románico*, 47-48.

[561] D. Ocón Alonso, "El renacimiento bizantinizante", 265-290,

[562] Ya X. Muratova había intuído que las relaciones políticas y artísticas entre Inglaterra y el norte de España podrían haber tenido repercusiones desde el punto de vista del conocimiento de los bestiarios ilustrados: X. Muratova, "I manoscriti miniati", 1336-1337.

[563] C. Cosmen Alonso y M. V. Herráez Ortega, "Fernando II, promotor del Camino de Santiago en León", *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, 79-87.

[564] La relación de la reina Constanza con la abadía de Saint-Denis se confirma con su entierro en 1160 en el panteón real de la iglesia abacial donde entonces se construían

Figura 215
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 20 de la nave con animal surgiendo de entre las hojas
Foto Pablo Porral

Figura 216
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 316 de la nave con un animal saliendo de la vegetación
Foto Pablo Porral

Para facilitar el estudio de los capiteles de este cuerpo principal de la Catedral, una vez más se ha dividido el conjunto de representaciones atendiendo a cuatro tipos que, con mayores o menores diferencias, se utilizan en esta parte del templo:

El primero de ellos es el de los animales combinados con las hojas del capitel vegetal. Las dos variantes de esta fórmula son, por un lado, la del animal sólo surgiendo de entre la vegetación y, por otro, la que presenta a varios ejemplares enredados en la maleza formada por los tallos que cubren el cesto. Topográficamente, los capiteles con esta fórmula se concentran, sobre todo, en la tribuna donde aparecen seis de los ocho contabilizados.

Otro tipo que se continúa utilizando el de los cuadrúpedos dispuestos de forma seriada sobre el cesto del capitel que se utiliza en cuatro ejemplos tanto en la tribuna como en el cuerpo bajo.

Es necesario tratar en un apartado diferente a los híbridos monstruosos dada la aparición de hasta cinco capiteles con esta temática. De estos, cuatro fueron realizados durante la última campaña constructiva y se encuentran, por lo tanto, en la parte oeste de la nave.

Por último, en otros cuatro capiteles, el animal se encuentra realizando algún tipo de acción o forma parte, como complemento, de una historia narrada por la figuración esculpida.

Los animales en la vegetación

Este apartado está dominado claramente por una serie de capiteles que repiten una composición ya analizada en el transepto hecho comprensible si tenemos en cuenta que fueron realizados todos por el mismo taller. Se trata, en todos los casos, de un capitel vegetal con las típicas hojas muy gruesas en cuyo centro surgen los cuartos delanteros de un animal que observa al espectador desde esta posición privilegiada. En los arcos formeros de la nave encontramos los ejemplos de menor calidad. Estos se localizan en los últimos tramos —concretamente en el décimo del sur (n.º 20) y en el octavo del norte (n.º 316)— y en ellos aparecen, en medio de las hojas, un cuadrúpedo de formas rechonchas y lo que parece un ave, aunque sus alas no so<<n visibles (figuras 215 y 216).

Los cuatro capiteles restantes que repiten esta tipología se encuentran en las galerías de la tribuna y fueron realizados por un maestro que, si bien reutiliza este esquema tipológico, lo dota de una mayor expresividad al realizar unas hojas con una mayor plasticidad y proyección y unos animales mucho mejor descritos que verdaderamente parecen habitar esta vegetación y surgir de su interior para sorprender al espectador. En el 108t y en el 61t es un león el que se asoma entre las hojas (figuras 217 y 218). En su configuración general se aparta del tipo de león tan frecuente en los maestros del transepto con sus formas hinchadas, la cabeza redonda con el morro puntiagudo y las cabelleras abundantes, pero de mechones pegados al cuerpo (figura 219). Este, en cambio, se diferencia por la forma ovalada de la cabeza con una melena de

la nueva cabecera y el macizo occidental góticos promocionados por el abad Suger (1122-1151). A este respecto véase: C. Cosmen Alonso, M. V. Herráez Ortega y M. Valdés Fernández, "La escultura", 119-131, espec. 130-131.

Figura 217
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 108t de la tribuna sur de la nave con un animal saliendo de las hojas
Foto Pablo Porral

Figura 218
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 61t de la tribuna norte de la nave con un león saliendo de entre la vegetación
Foto Pablo Porral

mechones gruesos y lisos que sólo se rizan en las puntas. En el número 69t —sexto tramo de la tribuna norte— volvemos a encontrar un animal salvaje abriéndose paso entre las hojas del capitel para asomarse agarrado al collarino. Sus rasgos fisionómicos están bien definidos, pero no podemos afirmar que se trate también de un león ya que nos llama la atención la ausencia de melena, rasgo que suele ser identificativo de esta especie. Sea como sea la potente musculatura y, sobre todo, las garras muy desarrolladas invitan a identificarlo con un animal salvaje como el tigre o la hiena.

En el número 70t cambiamos, no sólo de especie sino también de categoría ya que es un ave la que se encuentra posada sobre el astrágalo del capitel. La cabeza redonda, la nariz picuda —muy deteriorada— y la boca grande y cerrada son rasgos que permiten identificarla como un búho (figura 220). Las

Figura 219
Catedral de Santiago de Compostela. Animal salvaje asomándose entre la vegetación del capitel n.º 69t de la tribuna norte de la nave
Foto Pablo Porral

Figura 220
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del ave que aparece entre las hojas del capitel n.º 70t de la tribuna norte de la nave
Foto Pablo Porral

alas plegadas, el plumaje sobre el pecho y las patas con unas desarrolladas garras son también rasgos con los que se suele representar a esta ave nocturna en las ilustraciones de los bestiarios. Así lo encontramos, por ejemplo, en una versión del *Physiologus* realizada en Inglaterra hacia 1110-1130 (Bodleian Library, MS. Laud Misc. 247) donde encontramos en el folio 143v una ilustración realizada únicamente con tinta negra en la que se representa el *nycticorax* o búho (figura 221)[565]. La aparición de la boca bajo el pico, un rasgo que aleja al espécimen de este capitel de la realidad natural tampoco es algo tan extraño y, de hecho,

[565] Es el bestiario inglés ilustrado más antiguo que se conserva. Su texto corresponde con la versión B del Fisiólogo que lleva, añadidos, fragmentos tomados de las Etimologías de San Isidoro: X. Muratova, "I manoscriti miniati", 1130-1131.

Figura 221
Bodleian Library (Oxford). Ilustración con el nycticorax en el folio 143v de un *Physiologus* realizado en Inglaterra hacia 1110-1130, MS. Laud Misc. 247

Foto Bibliotecas Bodleian, Universidad de Oxford

Figura 222
British Library (Londres). Miniatura con un búho en el folio 47r del Bestiario Harley MS 4751, ca. 1230-1240

Foto British Library

en muchos bestiarios aparece de este modo ya que el texto suele identificar a esta ave con los judíos que prefirieron vivir en la oscuridad de la Antigua Ley al igual que el búho vive en la oscuridad de la noche[566]. Así se exagera, no sólo el pico ganchudo —imagen de la nariz con la que se suele caracterizar a los judíos en el arte medieval— sino la apariencia humana de su rostro. Es así como aparece en ejemplos como el Bestiario Harley de la British Library, (Harley MS 4751) realizado posiblemente en Salisbury hacia 1230-1240 donde encontramos una miniatura en el folio 47r con un búho muy similar al de nuestro capitel (figura 222).

Es un animal cuyo carácter negativo procede tanto de sus propias características vitales —ave que prefiere la oscuridad a la luz — como de la tradición bíblica ya que en el Levitico 11, 13-18 clasificaba al búho entre los animales detestables y que jamás había que comer ya que era un ave de presa. Isidoro de Sevilla, autoridad frecuentemente utilizada

[566] A. Payne, *Medieval Beasts*, Londres, 1990, 73.

Figura 223
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 105t de la tribuna con leones entre lianas vegetales
Foto Pablo Porral

como fuente para los bestiarios, afirma en sus *Etimologías*:

> *Bubo a sono vocis compositum nomen habet, avis feralis, onusta quidem plumis, sed gravi semper detenta pigritia: in sepulcris die noctuque versatur, et semper commorans in cavernis. De qua Ovidius (Met. 5,549): Foedaque fit volucris venturi nuntia luctus, ignarus bubo dirum mortalibus omen.* ***Denique apud augures malum portendere fertur*** (...) (*Etimologías*, XII, 7, 39)[567].

> "El búho tiene un nombre formado a partir del sonido de su voz; es un ave lúgubre, totalmente cubierta de plumas, pero inclinada constantemente a la pereza más pesada. Se la ve de día y de noche merodear por los cementerios y siempre mora en cuevas. De ellas escribe Ovidio (Met. 5, 549): "y se transforma en el ave que es infausta mensajera de las desgracias futuras: el búho, presagio funesto para los mortales". **En opinión de los augures es un ave portadora de calamidades** (...)".

En el capitel 105t, también de la tribuna, seguimos con el tema del animal en la vegetación, pero, en este caso, se hace una versión del modelo de lianas vegetales que tanto éxito había tenido en el transepto (figura 223). Son dos pequeños leones de discretas melenas, pero grandes zarpas los que están atrapados en medio de los tallos vegetales, a los que se agarran con una de las patas y a los que muerden en un intento de escapar de ellos. La diferencia con los modelos del transepto de la Catedral estriba en las lianas que no son tan espesas como antes y que, por lo tanto, permiten la visibilidad de las grandes hojas que rellenan el fondo de la cesta. Se ha producido una evolución de este tema fruto, sin duda, de la llegada al taller de nuevos escultores que, si bien continúan con la tradición, aportan variaciones fruto del conocimiento de las tendencias artísticas del norte de Francia que, como desarrollaremos más abajo, se empiezan a notar a partir de los tramos séptimo y octavo de las tribunas[568].

[567] *IS*, 112-113.

[568] J. D'Emilio, "Tradición local", 83.

Los animales seriados

En la tercera responsión de la nave colateral sur encontramos un capitel (n.º 274) con una composición simétrica en el que dos cuadrúpedos se sitúan en la cara frontal del cálatos situando sus cabezas giradas bajo las volutas angulares (figura 224). Otros dos ocupan cada una de las caras laterales cuyo exiguo espacio obliga a que los sus cuerpos tengan unas dimensiones más reducidas.

Los rasgos fisonómicos de los animales —grandes ojos saltones con las cuencas oculares muy profundas, orejas pequeñas y puntiagudas, largas patas terminadas en garras— responden a los de un felino (figura 225). Quizá se trate de leones, pero los rasgos reseñados difieren de los de sus congéneres vistos en los capiteles del transepto, pero, sin embargo, se pueden relacionar con modelos procedentes de Ávila. Ya S. Moralejo y M. Vila da Vila habían propuesto la llegada de tipos iconográficos, particularmente centrados en el bestiario, de tierras abulenses poniendo como ejemplos dos capiteles de la nave que más adelante reseñaremos en profundidad[569]. A estos, habría que añadir este capitel con felinos cuyas características encontramos en uno de los talleres que trabaja en la primera campaña de la iglesia de San Vicente de Ávila entre 1125 y 1150[570], es decir, contemporáneamente a la construcción de la nave de la catedral de Santiago[571]. Este taller de San Vicente, talló, entre otros, los capiteles de la portada sur de la iglesia entre los que encontramos uno con felinos afrontados (figura 93). Si bien es cierto que la composición en Santiago cambia desarrollándose para ocupar una cesta más amplia que la del capitel angular abulense, también lo es que las características del animal son muy similares.

En cuanto a la identificación de la representación, en un plano literal, creo que estos felinos se podrían identificar como leones a

Figura 224
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 274 de la nave con leones vigilantes
Foto Pablo Porral

Figura 225
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de uno de los leones del capitel n.º 274 de la nave
Foto Pablo Porral

[569] A este propósito *vid.*: S. Moralejo Álvarez, "Notas", 231; M. Vila Da Vila, "Sobre las relaciones", 141-159.

[570] M. Vila Da Vila, "Acerca de la cronología del románico abulense, crítica de las fuentes documentales y literarias", Jubilatio: *homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Angel Rodríguez González*, Santiago de Compostela, 1987, 566-567; D. Rico Camps, "San Vicente de Ávila en el siglo xii: la restauración de un locus sanctus", *Hortus Artium Medievalium*, 15, 2 (2009), 295.

[571] En esa primera campaña trabajaron maestros con una fuerte influencia de San Isidoro de León, pero también de Aragón y de las regiones francesas de Bearn y Poitou: J. L. Gutierrez Robledo, y I. Hernández García De Barrera, "San Vicente", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Ávila, Aguilar de Campoo, 2002, 148.

Figura 226
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de los leones afrontados del capitel n.º 99t de la tribuna de la nave
Foto Pablo Porral

Figura 227
Catedral de Santiago de Compostela. Vista del capitel n.º 74t de la tribuna norte de la nave desde la galería sur
Foto Pablo Porral

pesar de la ausencia de melena que suele ser uno de sus atributos identificativos[572]. Su posición erguida y su gesto contemplando al espectador desde su lugar privilegiado sobre la columna deberían de ponerse en relación con el aspecto de vigilancia que, como vimos en ejemplos anteriores, destacan todos los bestiarios en las *naturae* del león[573].

Los otros dos ejemplares de este tipo de composiciones seriadas se encuentran ya en la tribuna de la nave, sosteniendo las bíforas del triforio y pertenecen a la misma mano. El número 99t se encuentra en el noveno tramo de la galería sur (figura 226). Se trata de un capitel entrego cuya cara principal está ocupada por dos cuadrúpedos en posición rampante. Sus patas traseras apoyan en el astrágalo del capitel mientras que las delanteras lo hacen sobre las hojas que pueblan el fondo de la cesta. Más compleja es la composición del capitel número 74t ya que se trata de un capitel exento en el que son cuatro las caras a decorar (figura 227). En este caso son ocho los cuadrúpedos rampantes que se organizan por parejas en cada uno de los ángulos de la cesta, apoyando sus patas delanteras en el pecho del contrario. Parece que el escultor quiso representar una serie de animales en lucha, pero esta idea se ve un tanto diluida dado el giro que adoptan sus cabezas. De esta forma, físicamente cada ejemplar se asocia con su pareja, pero como su mirada se dirige al que se encuentra detrás de él, se asocia también, aunque visualmente, con el grupo inmediato. Se consigue así una

[572] F. DE LA BRETEQUE, "Image d'un animal : le lion. Sa définition et ses « limites » dans les textes et dans l'iconographie (XIe – XIVe siècle), *Le monde animal et ses représentations au moyen-âge (XIe – XVe siècles)*, Toulouse, 1985, 145.

[573] Este mismo sentido alegórico, recordemos, lo propuse para capiteles con leones en la cabecera —números 163 y 180 en los arcos triunfales de las capillas de San Juan y San Pedro respectivamente— o en el transepto —número 107—.

Figura 228
Archivo Catedral de Santiago. Miniatura del folio 44v del Tumbo A con el retrato ecuestre del rey Fernando II y bajo él un león
Foto Archivo Catedral de Santiago

composición con unas altas cotas decorativas, pero con una gran unidad.

Aunque la estilización de sus cuerpos, muy distintos a los hinchados ejemplares del taller del transepto, nos pueda hacer dudar sobre la especie representada, lo cierto es que lo más plausible es que se trate de leones. Por un lado, las potentes garras y la abundante melena que se despliega tanto por el lomo con el pecho son constantes en la iconografía de este animal como signos distintivos de reconocimiento. Por otro lado, tenemos un apoyo incuestionable para su identificación en una miniatura del folio 44v del Tumbo A de la propia Catedral. En ella se representó un retrato ecuestre del rey Fernando II de León (1137-1188) y bajo él un león identificado con una rúbrica, hoy apenas legible, como *leo fortis* (figura 228)[574]. Efectivamente las características de este león son coincidentes con las de los capiteles que estamos comentando: estilización general del cuerpo, cabeza pequeña, largo cuello, melena de mechones pegados al lomo y al pecho, orejas pequeñas y puntiagudas e incluso el detalle de la cola rematada en un mechón en forma de gota. Estas similitudes no son casuales sino el fruto de las corrientes artísticas que se daban cita en la Compostela del último tercio del siglo XII, momento en el que fueron realizados estos capiteles. La miniatura, datada por S. Moralejo hacia el año 1180 es, por tanto, contemporánea y denuncia una filiación estilística e iconográfica que apunta a Inglaterra y al norte de Francia[575]. Es ahí precisamente donde debemos rastrear los modelos para esta composición de leones rampantes cuyos cuerpos enfrentados se ordenan siguiendo las líneas de fuerza del capitel. Obviamente, el tema de encuadre no sólo no es nuevo, sino que es uno de los más queridos por la plástica románica. Ya hemos visto como aparecían tanto en la cabecera como en el transepto siguiendo, en ese caso, modelos languedocianos. Esta vez, la composición debe mucho a la influencia de la escultura borgoñona que empezó a hacerse sentir en el obrador compostelano en la segunda mitad del siglo XII. De hecho, encontramos un modelo muy sugerente en el deambulatorio de la iglesia abacial de Notre-Dame de Charité-sur-Loire (Bourgogne-Franche-Comté)[576] construido entre 1120 y 1135 para sustituir al anterior coro de finales del siglo XI (figura 229)[577]. Aunque el tipo de soporte varía de uno a otro —el francés es un capitel completo de gran escala y el compostelano un capitel doble— las conexiones son bastante claras: la posición enfrentada

574 S. Moralejo Álvarez, "La miniatura en los Tumbos A y B", *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, 1985, 45-62; reed. A. Franco Mata (ed.) *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, vol. I, 323.

575 S. Moralejo Álvarez, "La iconografía regia en el reino de León (1157-1230)", *Alfonso VIII y su época: II Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campo, 1-6 octubre 1990*, León, 1992, 140-141. Reed. A. Franco Mata (ed.) *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, vol. II, 164; Á. Sicart Gimenez, *Pintura medieval. La miniatura*, Santiago de Compostela, 1961, 63, ponía esta miniatura en relación con obras de la segunda escuela de Winchester como el Salterio British Museum, Nero C. IV; R. Sánchez Ameijeiras, "Dreams of kings", 699-701.

576 Esta filiación ya había sido apuntada por: J. D'Emilio, "Tradición local", 84; R. Raebel, *La Charité-sur-Loire. Monographie der Romanischen kirche Notre-Dame unter spezieller berücksichtigung der skulturen*, Berna, 1964,79-80, 187-188, defiende, en su estudio de los capiteles del coro de la Charité-sur-Loire, una filiación cluniacense para este y otros capiteles al igual que la propia estructura arquitectónica de la nueva cabecera del priorato que buscaba una imitación de la de Cluny III.

577 É. Vergnolle, "Charité-sur-Loire", *EAM*, vol. 4, 651-653; M. Durliat, *El arte románico*, Madrid, 1992, 499-500.

Figura 229
Iglesia abacial de Notre-Dame de Charité-sur-Loire (Bourgogne-Franche-Comté). Capitel con leones rampantes del deambulatorio construido entre 1120 y 1135
Foto Juan Antonio Olañeta

de los leones, el recurso de la palmeta para ocupar el espacio entre sus cuerpos, tanto en la parte inferior como en la superior... Se copian incluso detalles como el rostro humano situado, a modo de roseta, en el nacimiento de las volutas que en los dos capiteles de nuestra tribuna se labraron solamente en cada una de las caras menores. Su presencia creo que habría que entenderla más como una nueva nota decorativa que el escultor añade a su composición que como un elemento de contenido.

Ante estas evidencias es fácil concluir que el escultor de Santiago o bien conocía esos modelos o bien se había formado en ese ambiente ya que las coincidencias se dan no sólo en la composición sino también en el estilo que, salvando el cambio de material, de caliza al duro granito gallego, es muy similar[578].

Híbridos

En la penúltima responsión del muro de la nave colateral sur volvemos a encontrarnos con uno de los híbridos preferidos por las artes figurativas románicas: el grifo. Se trata del capitel número 315 cuya cara frontal está enteramente ocupada por un soberbio ejemplar cuyo cuerpo, muy voluminoso, describe una curva en forma de "S" para adaptarse al complicado espacio en el que se encuentra (figura 230). De hecho, sobrepasa ampliamente el bloque del capitel proyectándose frontalmente y utilizando las patas izquierdas para apoyarse sobre el collarino del capitel. Las caras laterales, están ocupadas por otros dos grifos de los cuales, el de la derecha repite, aunque con dificultad, dado el escaso espacio del que dispone, la misma posición que el anterior mientras que el de la izquierda parece estar saliendo del bloque por lo que muestra solamente la parte delantera de su cuerpo de forma que se podría pensar que se trata simplemente de un águila.

[578] Ya D. Ocón había propuesto la formación de los artistas en el ambiente del norte de Francia como un modo de explicar la expansión de sus recetas estilísticas e iconográficas por la Península Ibérica. A este propósito ver: D. Ocón Alonso, "El renacimiento bizantinizante", 290.

Figura 230
Catedral de Santiago de Compostela. Grifo de la cara principal del capitel n.º 315 de la nave
Foto Pablo Porral

Figura 231
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de una de las arpías del capitel n.º 285 de la nave
Foto Pablo Porral

El tipo de animal, de formas gruesas y salientes e incluso el formato del capitel con unos característicos pitones angulares de sección poligonal, que se apartan de la tónica general del taller catedralicio, fue el primero en ser atribuido por S. Moralejo a una influencia directa del románico abulense[579]. Al igual que para el capitel con leones ya analizado, (n.º 274), los modelos se pueden rastrear en la primera campaña de la basílica de San Vicente de Ávila en el segundo cuarto del siglo XII[580], concretamente en un capitel del interior del presbiterio donde encontramos no sólo la misma composición sino también el mismo tipo de capitel e, incluso, el mismo estilo (figura 92)[581]. Los grifos no sólo fueron un *leitmotiv* de este taller sino que con esta misma composición los volvemos a encontrar en otras construcciones coetáneas de la ciudad decoradas por los mismos escultores como la iglesia de San Esteban[582]. En un capitel de su cabecera, podemos observar incluso la misma dificultad que tuvo el escultor de Santiago para situar los grifos laterales en un espacio tan exiguo. Volviendo ahora a la Catedral, la misma influencia abulense ha sido constatada también para un pequeño capitel (n.º 285) de la ventana del cuarto tramo de la nave colateral sur (figura 231)[583]. En él encontramos una pareja de aves con cabeza humana. Sobre su cuerpo son perceptibles las plumas, solucionadas casi a modo de escamas. Tienen las alas desplegadas y un rostro que se puede definir como femenino por la amplia melena que lo enmarca. Se trata del tema de la arpía que no encontrábamos en los capiteles de la catedral desde la primera campaña[584]. Su

[579] S. Moralejo Álvarez, "Notas", 231.

[580] M. Vila Da Vila, "Acerca de la cronología", 566-567; J. L. Gutierrez Robledo, y I. Hernández García De Barrera, "San Vicente", 145; D. Rico Camps, "*Clerici vero habeant mores militum*. Notas en torno al primer proyecto de San Vicente de Ávila", *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano.*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, 419-449; D. Rico Camps, "San Vicente de Ávila", 295.

[581] M. Vila Da Vila, "Sobre las relaciones", 147.

[582] La iglesia de San Esteban de Ávila debió de ser construida a mediados del siglo XII al tiempo que otras de la ciudad como San Andrés, San Segundo y San Isidoro: J. L. Gutierrez Robledo, y I. Hernández García De Barrera, "San Esteban", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila,* Aguilar de Campoo, 2002, 187-189.

[583] M. Vila Da Vila, "Sobre las relaciones", 146.

[584] Se trata del capitel número 166 en el que aparecía, recordemos, un único ejemplar ocupando todo el cesto del

Figura 232
Iglesia de Santiago de Breixa (Silleda). Capitel con arpías
Foto del autor

excepcionalidad en el taller catedralicio que decora el transepto y buena parte de la nave, contrasta con la frecuencia con la que se utiliza en León y en Ávila, enclave este último en el que trabajan escultores de formación aragonesa pero que conocen a la perfección la última campaña de San Isidoro de León o dispone de sus mismos modelos[585]. Vuelve a ser en la basílica de San Vicente —cuarto tramo de la nave sur— donde encontramos un capitel con idéntica composición y con el mismo tipo de arpía cuyas alas desplegadas parecen evocar, en la parte superior, las volutas del capitel[586]. Pero al obrador de la Catedral de Santiago no es el único de Galicia al que parecen llegar estos tipos iconográficos ya que en la pequeña iglesia de Santiago de Breixa (Pontevedra) encontramos, en medio de un interesante e intenso repertorio teriomórfico y monstruoso, un capitel angular con idéntica composición (figura 232)[587]. Esta referencia a la iglesia pontevedresa no es en vano ya que, desde el punto de vista iconográfico, contiene una información que nos confirma la identificación de los híbridos de nuestro capitel y, por extensión, a los producidos contemporáneamente por este taller castellano. En el ejemplo de Breixa, sobre una banda que ata sus alas a modo de cartela, una pequeña inscripción lleva inscrita la palabra ARPIA diferenciando claramente estos monstruos de las SERENA también convenientemente identificadas en otro de los capiteles donde se representan como doncellas con cola de pez (figura 233)[588].

capitel angular: V. NODAR FERNÁNDEZ, *Los inicios*, 58 y 93.

[585] D. RICO CAMPS, *El románico*, 102.

[586] *Ibidem*, 112.

[587] S. MORALEJO ÁLVAREZ, "Notas", 236, nota 47: ya había destacado esta influencia del románico castellano en el gallego desde mediados del siglo XII haciendo referencia concretamente a la iglesia de Santiago de Breixa; R. YZQUIERDO PERRÍN, "La iglesia románica de Santiago de Breixa", *Compostellanum*, 23, 1-4 (1978), 191-214.

[588] Esta inscripción, y otras que llevan la mayoría de los capiteles de la cabecera de esta iglesia, contribuirían, sin duda, a la identificación de los tipos iconográficos y, por lo tanto, a la comprensión del programa iconográfico. Sobre el interesante tema de las inscripciones que acompañan al bestiario medieval vid: J. LECLERCQ-MARX, "Les ouvres romanes accompagnées d'une inscription. Le cas particulier des monstres", *Cahiers de Civilisation Mèdievale*, 40, 1997, 92; R. FAVREAU, "L'apport des inscriptions à la compréhension des programmes iconographiques", *Lecturas de Historia del Arte*, 3, Poitiers, 1992, 33-34; J. LECLERQ-MARX, *La sirène*, 99-101.

Figura 233
Iglesia de Santiago de Breixa (Silleda). Capitel con una sirena
Foto del autor

Figura 234
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 1 de la nave con arpías afrontadas
Foto Simón Vázquez

Figura 235
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 6 de la nave con arpías entre lianas vegetales
Foto Simón Vázquez

Pero será el taller del Maestro Mateo el que recupere definitivamente la figura de la arpía para la decoración escultórica de la basílica, utilizándolo con asiduidad en los capiteles de la última campaña constructiva del edificio[589]. Así, en el último tramo de la nave central se utilizaron hasta en tres ocasiones. Se trata de los capiteles número 1, 6 y 328 en los que, lejos de repetir la misma composición, se hicieron tres variaciones distintas del mismo tema, eso sí, utilizando los mismos motivos lo que nos da una idea de la capacidad creativa del obrador.

El más sencillo es el número 1 en el que la figuración se organiza simétricamente con respecto a un eje central (figura 234). Los dos híbridos se sitúan en los ángulos colocando sus cabezas justo debajo de los tacos angulares. Sus cuerpos de ave se dirigen hacia los laterales, pero sus cabezas humanas se vuelven hacia el eje central. Sobre ellas, un grueso tallo vegetal que nace bajo sus patas, que se disponen abiertas en posición de marcha, se despliega en forma de carnosas hojas de perfiles rizados en la parte superior de la cesta.

Una versión barroquizada de esta composición la encontramos en el capitel número 6, justo enfrente del anterior (figura 235). Las aves no sólo tienen las mismas características físicas, sino que se encuentran exactamente en la misma posición. Sin embargo, la vegetación del fondo, en esta ocasión, se desarrolló enormemente surgiendo de un tronco central que marca el eje de la cesta y extendiéndose, en forma de tallos leñosos con hojas carnosas, por todos los rincones del espacio esculpido envolviendo incluso a las dos figuras.

En el capitel 328 son cuatro los híbridos que sitúan a ambos lados de las hojas angulares del capitel girando sus cabezas hacia ellas (figura 236). En este caso, la vegetación, aunque exuberante, se limita al fondo del capitel, donde unos tallos tubulares rodean el cuello de las figuras, aprisionándolas.

[589] V. Nodar Fernández, "La sirena: la metamorfosis de un tema en la Catedral románica de Santiago de Compostela", *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), 46-47.

Figura 236
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 328 de la nave con arpías afrontadas
Foto Pablo Porral

La identificación de esta ave con cabeza humana no es tarea fácil ya que, dentro de la nómina de monstruos medievales, de origen clásico, tres híbridos se pueden corresponder con esta descripción: sirenas, arpías y lamias. Son, todos ellos, monstruos que tienen su origen en la mitología antigua a los que la *interpretatio christiana* medieval le aplica "el velo reductor del simbolismo"[590]. De esta forma, híbridos monstruosos como estos no son otra cosa que una imagen del mal, una encarnación demoníaca en la que no interesa tanto la representación de la figura mitológica *in se* como la transmisión de este significado negativo a través de la idea de deformidad antinatural.

En el caso de los dos ejemplares que aparecen en el pequeño capitel de la nave, además de la clave su identificación como tales que nos da el *titulos* de Santiago de Breixa, tenemos sus atributos formales: la escasa belleza de su rostro, la postura con las alas desplegadas como dispuestas para levantar el vuelo, y las garras de ave rapaz con las que se agarran al collarino, son rasgos que hacen que se puedan identificar como arpías. Continúan, de hecho, el mismo modo de representación ya utilizado por el taller de la primera campaña en el ejemplo, ya comentado, de la cabecera y, además, tienen una clara correspondencia textual con las descripciones de algunos autores medievales como Alberto Magno que en su obra *De animalibus* insiste en el hecho de que la arpía es un ave rapaz, aunque con cabeza humana: *Arpyam* (...) *dicunt esse avem rapacem* (...) *habentem* (...) *humanam faciem* (*De animalibus*, XXIII, 3)[591].

[590] J. Leclercq-Marx, "Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones", *Anales de historia del arte*, 2010, 274.

[591] En esta obra, compuesta a mediados del siglo xiii, San Alberto afirma tomar sus datos de los autores antiguos ya que no ha podido comprobar la existencia real de este híbrido: ALBERTO MAGNO, *De animalibus*, edición y

Figura 237
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de las patas equinas de las arpías del capitel n.º 328
Foto Pablo Porral

Esta fisonomía es la que encontramos, de nuevo, en los tres capiteles del último tramo de la nave con la salvedad de que sus patas no son de ave sino de caballo (figura 237). Tienen, de hecho, una pezuña única, y espolón como corresponde a los équidos. Esto puede responder tanto a la voluntad del artista de reforzar la monstruosidad del híbrido con el añadido de otra especie en su conformación y, de esa forma, su carácter negativo, como a una voluntad erudita de evocación del pasado clásico de las arpías en el que tienen una interesante relación con el caballo[592]. De hecho, Homero en la *Iliada* hace a una de ellas la madre de Janto y Balo, los caballos inmortales de Aquiles, tras haberse unido con Céfiro[593]:

> Mandó uncir rápidamente los caballos a Automedonte,
> A quien más apreciaba tras Aquiles, rompedor de batallones,
> Y que era el más leal para resistir las amenazas en la lucha.
> Automedonte le unció bajo el yugo los ligeros caballos,
> Janto y Balio, que alzaban el vuelo con los vientos.
> Los había concebido por obra del viento Céfiro la Arpía Podarga
> Cuando pacía en un prado a orillas de la corriente del océano (*Ilíada*, XVI, 145-151)[594].

traducción al inglés de James J. Scanlan en *Man and the beasts. De animalibus (books 22-26)*, Binghamtom, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1987, 199-200. A este propósito ver también los comentarios de J. Leclerq-Marx, *La sirène*, 101.

592 D. A. Williams, *Deformed discourse*, 193. B. Rowland, *Birds With Human Souls A Guide to Bird Symbolism*, Knoxville, 1978, 76, destaca, además, que esta asociación equina las hace, además, portadoras de una extraordinaria potencia sexual.

593 Concretamente se trata de Podarge, que en la tradición literaria antigua aparece con forma de caballo cfr.: A. Gallina, "Podarge", *EAA*, vol. 9, 257. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1994, 437.

594 Homero, *Ilíada*, traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 2006, 317-318.

Figura 238
Musée de Cluny-Musée national du Moyen Age de París Capitel del claustro de la abadía de Saint-Denis de París (1150-1170)
Foto Musée de Cluny

Fruto también de esta tradición textual pueden ser las arpías descritas o incluso representadas como mujeres caballo[595] que aparecen, por ejemplo, en una ilustración de un bestiario de Pierre de Beauvais de la segunda mitad del siglo XIII (Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, Arsenal 3516, fol. 201v):

> *Unne veste est qui est apelee arpie. Phisiologes nos dit qu'ele a samblant a home, et chevels, et si a cors de lion et eles de serpent e* ***coe de ceval*** *(Bestiaire,* XVIII) [596].

> "Existe una bestia que es llamada arpía. El Fisiólogo nos dice que tiene forma de hombre, cabellera y cuerpo de león, alas de serpiente y **cola de caballo**"[597].

Tras analizar esta tradición textual es necesario también hacer un recorrido por la tradición figurativa que se encuentra no sólo en la base de estos capiteles concretos sino también del extraordinario éxito del tema iconográfico de la arpía en la última campaña constructiva de la basílica compostelana.

Para encontrar las fuentes de las que haya podido beber el obrador compostelano en la segunda mitad del siglo XII tenemos que trasladarnos al norte de Francia[598]. En este momento el arte languedociano, que en la anterior campaña había sido fundamental para entender las creaciones del taller del arzobispo Diego Gelmírez, había caído en una tendencia al conservadurismo que, quizás, provocó que Compostela mirase, entonces, hacia otras regiones francesas como Île-de-France, Champagne o Borgoña que se estaban posicionando como las más innovadoras en lo que a la escultura monumental se refiere. El tema de la

[595] I. Mateo Gómez y A. Quiñones Costa, "Arpía o sirena", 39.

[596] *PB*, 190. Aparece también en el capítulo XVI, 160.

[597] Traducción del autor

[598] M. L. Ward, *Studies on the Portico*, 62.

Figura 239
Catedral de Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône (Saône-et-Loire). Capitel con arpías, (1100-1150)
Dominio público

arpía es, de hecho, una constante en los capiteles de Île-de-France[599] y así lo encontramos en uno de sus monumentos más señeros, la fachada occidental de la iglesia de la abadía de Saint-Denis (Paris) realizada durante el abadiato del famoso Suger (1122-1151)[600]. En el portal central un capitel se decoró con cuatro arpías que, como en Santiago se disponen enfrentadas e incluidas en un ambiente vegetal formado por carnosas hojas que sin embargo no interactúan con las figuras[601]. Un estadío más avanzado de este tema lo encontramos entre los restos del destruido claustro de la misma abadía parisina datados entre 1150 y 1170 (figura 238)[602]. Entre un repertorio decorativo formado por carnosas hojas de acanto y monstruos que gozaron de gran popularidad en la década de 1160 en el norte de Francia encontramos un capitel doble, cuya situación hoy se desconoce, en el que, como en la portada de la iglesia, se representaron arpías enfrentadas. La composición vuelve a ser muy similar a la de los ejemplos compostelanos y, lo que es más interesante, se encuentran inmersas en unos tallos vegetales que, esta vez, interactúan con las figuras sobreponiéndose a ellas, como atrapándolas[603]. Se reconocen incluso en la composición detalles que fueron repetidos por los escultores compostelanos como el tallo que pasa justo por el cuello de las figuras para luego abrirse en forma de hojas de vid sobre sus cuerpos o motivos decorativos como las bandas perladas tanto en los ejes de las hojas como sobre los cuerpos de las figuras. Se distinguen, en cambio, estas arpías parisinas de las compostelanas por sus patas de ave.

La arpía forma parte también del repertorio iconográfico habitual de la escultura románica borgoñona. Se encuentra frecuentemente con las alas desplegadas pero el que más nos interesa, para el caso que nos ocupa, es el tipo en el que estos híbridos aparecen con las alas plegadas y relacionados con la vegetación de la cesta.

Así las encontramos en un capitel de la colateral sur de la antigua catedral de Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône (Saône-et-Loire), cuyas naves fueron construidas y decoradas en la primera mitad del siglo XII (figura

[599] N. Stratford, "Compostela and Burgundy", 62 y nota 51.

[600] De hecho, fue consagrada solemnemente en presencia del arzobispo de Rouen, el 9 de junio de 1140, A. Prache, *Ile-de-France Roman*, París, 1983, 73.

[601] Según W. W. Clarck los capiteles y, en general todos los elementos decorativos "marginales" que complementan la escultura de las portadas se debe a un artista o taller que trabaja ahí, en la cripta y en las partes altas de la cabecera de la iglesia, *vid.*: W. W. Clarck, "Suger's Church at Saint-Denis. The state of the research", en Paula Gerson (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, New York, 1986, 109.

[602] L. Pressouyre, "Did Suger build the cloister at Saint-Denis", en Paula Gerson (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, New York, 1986, 242.

[603] El capitel tras diversas vicisitudes se conserva hoy en las colecciones del Musée de Cluny-Musée national du Moyen Age de París. Fue estudiado por L. Pressouyre que propone la cronología citada: L. Pressouyre, "Did Suger build", 235. X. Dectot, por su parte mantiene la cronología más temprana de 1140-1145, durante el abadiato de Suger: X., Dectot, "Harpies affrontées", *Album.Musée de Cluny. Musée national du Moyen Age*, París, 2003, 48-49.

239)[604]. En él encontramos interesantes concomitancias con los capiteles compostelanos desde el tipo de capitel con ábaco taqueado hasta detalles iconográficos de las arpías que, como en el capitel n.º 1 tienen un ala desplegada ocupando parte de la superficie de la cesta. También encontramos el recurso a las largas colas enroscadas y los pies con pezuña equina además de los tallos vegetales estriados que envuelven las figuras.

Entre 1150 y 1180 fue construida la nave de la antigua colegiata de Saint-Florent-et-Saint-Honoré de Til-Châtel (Côte d'Or)[605] donde, en el primer tramo, encontramos un capitel con arpías en el que se utiliza también el recurso a los ejes perlados festoneando los cuerpos de las figuras que, repetidamente, encontramos en nuestro taller de Santiago. Este tema iconográfico junto con el estilo borgoñón que a Til-Châtel llega desde el importante foco artístico de Dijon[606] irradia incluso hacia el sureste apareciendo en la catedral de Saint-Pierre de Genève en las décadas siguientes, entre 1180 y 1200[607], donde encontramos un pequeño capitel angular ocupado por dos arpías afrontadas que repiten las características vistas aunque con un estilo ligeramente diverso[608].

Figura 240
Musée du cloître de Notre-Dame-en-Vaux. Arpías entre tallos vegetales del antiguo claustro de la iglesia de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne (Champagne) realizado hacia 1170-1180

Entre los restos del claustro de la iglesia de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne en la región de Champagne, datado entre 1170 y 1180[609], encontramos un soberbio capitel que también ilustra las conexiones de este ambiente artístico con el taller compostelano y la expansión de estos motivos por todo el norte de Francia (figura 240)[610]. La situación de las arpías con sus cabezas giradas en el ángulo del capitel, los tallos estriados que las envuelven e incluso el cuidado detallismo en

[604] El edificio fue comenzado a finales del siglo XI con una fuerte influencia de Cluny y Autun. Las partes bajas del coro y del crucero se levantaron entre 1120 y 1130 continuando luego la construcción por las naves del cuerpo principal hasta que la construcción se detuvo en 1150: G. PRIEUR, *Les chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Vincent,* Chalon-sur-Saône, 2010, 8-9, 44; R. OURSEL, *Bourgogne romane,* Yonne, 1967, 39, afirma que la evolución de la construcción y su estilo permite datar los capiteles en cuestión entre 1120 y 1150 ca.; C. SAPIN, *La Bourgogne romane,* Dijon, 2006, 210-211.

[605] P. QUARRÉ, "A propos de deux chapiteaux du Musée Archéologique de Dijon. La diffusion en Bourgogne du décor de Nantua", *La revue du Louvre*, 21, 1 (1971), 9.

[606] N. STRATFORD, "L'église Saint-Florent de Til-Châtel", *Congrès Archéologique de France*, 152, 1997, 166-168; M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes,* Turnhout, 2003, 421; C. SAPIN, *La Bourgogne romane,* 217-218.

[607] H. STIERLIN, "Notes sur quelques Églises romanes de Suisse Romande", *Suisse Romane,* Yonne, 1967, 88-89.

[608] Este y otros capiteles de la catedral de Ginebra fueron atribuidos a un seguidor de un tal *Petrus Divisionensis* (Pedro de Dijon) que procedente del taller de Saint-Bénigne de Dijon, firma la obra de la iglesia de Til-Châtel en el portal lateral sur: P. QUARRÉ, "A propos", 1-12, espec. 9-11.

[609] Los mismos temas se encuentran en la nave y en el portal sur de la misma iglesia de Notre-Dame-en-Vaux realizados con seguridad después de 1157, año en el que se comienza la construcción del actual edificio según la crónica de Saint-Pierre-aux-Monts. La nave estaría terminada hacia 1170, momento en el que se puede dar comienzo ya a las obras del claustro adosado en la zona norte. Por otro lado, las monedas extraídas en el transcurso de las excavaciones del solar del claustro se corresponden con la época de los condes de Champagne Enrique I y Enrique II que se suceden entre 1152 y 1197: S. PRESSOUYRE, *Images d'un cloître disparu. Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne*, Paris, 1976, 11-12; L. PRESSOUYRE, "Did Suger build", 242. J. P. RAVAUX, "Châlons-sur-Marne", *EAM*, vol. 4, 639-643; A. PRACHE, "L'église Notre-Dame-en-Vaux de Châlons", *Congrès Archéologique de France*, 135 (1977), 284.

[610] L. PRESSOUYRE, *Un apôtre de Châlons-sur-Marne*, Berna, 1970, 20-23; S. PRESSOUYRE, *Images d'un cloître*, 24-28; L. PRESSOUYRE, "Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux a Châlons-sur-Marne", *Congrès Archéologique de France*, 135 (1977), 298-306.

Figura 241
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 62t de la tribuna norte de la nave con el tema de Daniel en el foso de los leones
Foto Pablo Porral

el tratamiento de elementos como el plumaje aproxima a estas arpías a las de los capiteles que venimos analizando.

El arco cronológico en el que se realizan estas obras —segundo tercio del siglo XII— coincide con la renovación del taller compostelano y el inicio de la última campaña constructiva. Es, además, un indicador de la puesta al día constante del obrador que recibe esta tendencia iconográfica casi inmediatamente desarrollándola eso sí con un estilo propio, en el último tercio del siglo.

Narrativos: animales en la historia, historia de los animales

Se han incluido bajo este epígrafe cinco capiteles en los que el animal se incluye en de composiciones en las que se percibe una acción. En uno de los casos el animal forma parte fundamental de una historia bíblica mientras que en los cuatro restantes la acción representada en los capiteles parece tener como referencia la historia de los animales tal y como aparecía en las descripciones de los capítulos de un bestiario ilustrado.

Figura 242
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de una de las caras laterales del capitel n.º 62t
Foto Pablo Porral

El numero 62t de la tribuna, situado en su cuarto tramo norte, es un capitel de doble cesta en el que se repite en cada una de las caras menores la misma composición: En el centro, una figura sentada está escoltada por dos cuadrúpedos (figura 241). Sus cuerpos son bastante estilizados y, de hecho, solo se hace énfasis en los rasgos fisionómicos mínimos para que el animal sea reconocible como un león (figura 242). Por un lado, sus melenas son bastante discretas, manifestándose, sobre todo, en el cuello, sobre el pecho, donde el pelo se agrupa en mechones de puntas ligeramente rizadas. Por otro, se desarrollan las garras, de afiladas uñas, con las que se asen fuertemente al astrágalo. El personaje central se encuentra sentado haciendo con las manos un gesto de oración. La cabeza, con el rostro frontal e imberbe tiene una amplia melena lisa desplegada sobre la espalda. Viste con una saya sogueada sobre la que se dispone una amplia garnacha que provoca pliegues sobre los hombros y los antebrazos.

El artista, en vez de utilizar las caras mayores, donde habría dispuesto de un espacio más cómodo para las figuras, desplazó el centro de la composición hacia los laterales haciendo manifiesto su preocupación por la visibilidad del tema. Es, de hecho, un capitel que sólo es comprensible para un espectador que se encuentre al lado del capitel, en la galería norte de la tribuna, o bien en la galería de enfrente.

Se trata del episodio de Daniel en el foso de los leones, un tema de larga tradición iconográfica desde época paleocristiana que alcanzará un considerable éxito en las artes figurativas románicas[611]. La fuente textual se encuentra en el Libro de Daniel (6, 1-24) —en el que se narra la conspiración contra el profeta que acaba con su condena al foso de los leones por parte del rey Darío— y, más adelante en Daniel 14, 28-43 en el que es el rey Ciro el que lo condena al foso ante la presión de los babilonios.

De entre las diversas variantes iconográficas que puede presentar el tema, en el caso de Santiago, se eligió el modelo de Daniel sedente que es el más usado a partir de la

[611] G. Duchet-Suchaux, y M. Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, Madrid, 1996, 121-123.

Figura 243
Claustro de Saint-Pierre de Moissac (Tarn-et-Garonne). Capitel de Daniel en el foso de los leones (1090-1100)
Foto del autor

segunda mitad del siglo XI[612]. Así lo encontramos en monumentos de este mismo ambiente artístico como Saint-Sernin de Toulouse (Midi-Pyrénées) — en un capitel del deambulatorio (ca. 1080-1090)[613]—, el claustro de Saint-Pierre de Moissac (Midi-Pyrénées) (ca. 1100) (figura 243)[614], la portada occidental de la catedral de Jaca (Huesca) (ca. 1090)[615] o la iglesia del castillo, también oscense, de Loarre (ca. 1094-1096). De estos, el que presenta unas mayores similitudes con respecto al capitel compostelano es el de Moissac, no sólo por la posición sedente y orante de Daniel y por las figuras de los leones que lo escoltan situados, como en nuestro capitel, en una naturalista postura pasante, sino también porque la composición se tuvo que adaptar a un capitel doble. Sin embargo, al contrario de lo que sucede en Santiago, el artista de Moissac situó la escena principal del foso en la cara lateral, prevaleciendo de ese modo la comodidad de la composición frente al punto de vista que, como vimos, se privilegió en nuestro ejemplo.

En todo caso, los leones funcionan como atributos del personaje bíblico. Son, de hecho, los objetos de la condena de Daniel[616]. Unos elementos que hacen reconocible la escena representada, sobre todo para una audiencia

[612] Para un práctico análisis de las diferentes variantes iconográficas del tema de Daniel en foso de los leones *vid.*: J. A. Olañeta Molina, "La representación de Daniel en el Foso de los leones en Santillana del Mar y Yermo. Revisión iconográfica y propuesta de programa salvífico", *Codex Aquilarensis,* 25 (2009), 13-14 y E. L. Scheifele, "A French Romanesque capital of Daniel in de lions 'den'", *Bulletin of Cleveland Museum of Art,* 81 (1994), 46-83.

[613] D. Cazes y Q. Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse*, 128-130.

[614] En este conjunto, la historia de Daniel se desarrolla en dos capiteles correspondiéndose uno de ellos con la primera condena al foso y, el otro, con la segunda condena acompañada de la ofrenda del profeta Habacuc, *vid.*: Q. Cazes, y M. Scellès, *Le cloître de Moissac*, 56 y 224.

[615] S. Moralejo Álvarez, "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca", *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, vol. I, Zaragoza, 1977, 173-198, reed. A. Franco Mata (ed.) *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, vol. II, 89-100 espec. 93-94.

[616] J. A. Olañeta Molina, "Pensamiento y lectura tipológica de las imágenes románicas. El caso de la iconografía de Daniel en el foso de los leones", *Codex Aquilarensis,* vol. 27 (2011), 97.

Figura 244
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 3 de la nave con el tema de la zorra y el ave
Foto Pablo Porral

de *litterati,* que enseguida pondría en relación la imagen con un episodio bíblico que, obviamente, conocen. Si de este plano literal pasamos a un plano alegórico los leones se convierten al tiempo en imágenes del mal que amenaza al cristiano —representado por la figura de Daniel— como de la justicia divina ya que estos no atacaron a Daniel pero sí devoraron a los conspiradores que lo acusaron falsamente cuando el rey los condena también al foso (Dn. 6, 24)[617]. En nuestro capitel, los leones se muestran, de hecho, con una actitud, si no sumisa, sí indiferente con respecto a la figura central de Daniel, a quien simplemente escoltan. Han sido vencidos por la oración, que se representa plásticamente por el gesto de las manos del profeta[618].

El otro elemento que merece un comentario en el capitel son dos cabezas —situadas una en cada uno de los lados mayore— que, a la luz del texto bíblico, podrían ser interpretadas como una representación sintética de alguno de los personajes que interviene en la historia como los sátrapas acusadores o los reyes Ciro y Darío. La aparición de este tipo de cabezas misteriosas en relación con la historia de Daniel no es tan extraña como pudiese parecer y, de hecho, se han detectado e interpretado de diferentes formas en ejemplos como un capitel de la catedral de Saint-Pierre de Genève (Suiza) ca. 1160, Cénac-et-Saint-Julien (Dordogne, Francia), Saint-Pierre de Sarbazan (Mont-de-Marsan, Francia) de mediados del siglo XII, o en la península, San Pedro de Echano (Navarra), ca. 1150-1160[619].

Por último, cabría reflexionar si el hecho de la repetición del tema en las dos caras del capitel es sólo un medio para rellenar toda la

[617] J. A. Olañeta Molina, "¿Cristo o diablo?: la contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica", *Brocar*, 38 (2014), 68-69.

[618] S. Moralejo Álvarez, "Aportaciones a la interpretación", 96.

[619] Para un comentario más preciso de estos motivos y sus interpretaciones en función del contexto en el que aparecen *vid.*: J. A. Olañeta Molina, "La escultura de Echano y Sarbazan Talleres, filiación y propuesta de interpretación de sus capiteles", *Príncipe de Viana,* 75, 260 (2014), 347-377, espec. 371-372.

Figura 245
Iglesia de San Andrés de Ávila. Capitel de la cabecera con el tema de la zorra y el ave
Foto Lola Valderrama

extensión de la cesta y hacerlo comprensible desde ambas tribunas, o bien que esta duplicación es fruto del interés por representar las dos condenas al foso narradas en el libro de Daniel (Dn 6, 16-17 y Dn. 14, 30-31).

Si pasamos ahora de los animales dentro de una historia, a las historias protagonizadas por animales tendremos que comentar el capitel número 3, situado en el último tramo de la nave lateral norte formando parte de las arquerías que animan el paramento de la parte baja de la torre norte de la fachada occidental de la catedral (figura 244). En principio, podría pasar como un capitel puramente decorativo debido a sus reducidas dimensiones, por una parte, y, por otra, a su composición simétrica. De hecho, en la cesta se labró la misma escena a ambos lados de un imaginario eje central. En ella, un ave de alas plegadas es atacada por un cuadrúpedo del que intenta defenderse picándolo en la cabeza. El ave se caracteriza por sus largas patas —puede tratarse de una zancuda— y el cuadrúpedo por su hocico prominente y por las garras, muy desarrolladas y sujetas, como las del ave, al collarino del capitel. Estos rasgos lo caracterizan claramente como una bestia de presa. El tema de encuadre —animal de presa atacando un volátil— nos recuerda el tema de la zorra y el ave representado en varios capiteles de la primera campaña constructiva[620]. Según M. Vila da Vila, de estos capiteles podría haber tomado el tema iconográfico uno de los escultores que trabaja en San Andrés de Ávila[621], donde lo utiliza en el interior del ábside[622]. Efectivamente, como en la cabecera compostelana, la escena se desarrolla en un pequeño capitel angular y los dos animales se distribuyen de la misma manera, uno en cada cara (figura 245). Bien haya sido el motivo compostelano el modelo para la representación abulense o

[620] El tema, recordemos, fue esculpido en cuatro capiteles de la cabecera de la Catedral de los cuales, dos se encuentran en el interior y otros dos en el exterior, concretamente en una de las ventanas de la capilla de San Juan: V. Nodar Fernández, *Los inicios*, 136 y 153.

[621] M. Vila Da Vila, "Sobre las relaciones", 149-150 afirmó que el tema pudo haber sido tomado del repertorio iconográfico de la primera campaña de la catedral.

[622] M. Vila Da Vila, Ávila románica: Talleres de filiación Hispano-Languedociana, Ávila, 1999, 251-253.

Figura 246
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 7 de la nave con el enfrentamiento de la pantera y el dragón
Foto Pablo Porral

bien algún otro del románico languedociano[623], esculpido o miniado, que hubiese servido de referente común a ambos talleres, lo interesante para el caso que nos ocupa, es que el tema debió de volver, reinterpretado, a la Catedral de Santiago desde Ávila. De hecho, este capitel se puede atribuir, con toda probabilidad, al mismo maestro que realizó los números 274, 285 y 315 en el muro opuesto de la nave. Desde el punto de vista formal, es coincidente tanto el tipo de capitel von volutas angulares y el característico taco central que aparece en el 274 como el tratamiento de los animales, con largas y delgadas patas de garras aferradas al collarino, ambos rasgos típicos del taller abulense. Desde el punto de vista de la iconografía, que es el que más nos interesa en este momento, todos los capiteles que este maestro realiza en la nave de la Catedral presentan un repertorio de temas animales que triunfaban de forma excepcional en las maestranzas de Ávila a mediados del siglo XII[624]. Además, para este caso concreto,

Figura 247
Morgan Library (Nueva York). Leones ilustrando el folio 8r del bestiario MS M.81, ca. 1185
Foto Morgan Library

aunque la composición fue reelaborada en un formato más simétrico y decorativo, el capitel compostelano conserva rasgos del modelo de San Andrés de Ávila como el hecho de llevar la acción del ataque al ave al ángulo del capitel, donde puede ser apreciada mejor por el espectador, o detalles como las alas plegadas del ave o su intento de contrarrestar el ataque picoteando al zorro.

Enfrente de este capitel, en el último pilar de la nave, es decir, en el tramo inmediato al Pórtico de la Gloria, en el capitel número 7 encontramos también una escena de lucha, también duplicada especularmente en ambos

[623] La autora cita, de hecho, modelos tan sugerentes como un cimacio procedente del claustro de Saint-Pierre de Moissac (ca. 110) y hoy conservado en el museo del monasterio, en el que se desarrolla, en escenas, toda la fábula: M. Vila Da Vila, *Ávila románica*, 253. C. Fraïse, *Collections lapidaires*, 47-50.

[624] M. Vila Da Vila, *Ávila románica*, 239-323.

lados del cálatos. Esta vez es un león el que se enfrenta a un gran reptil alado al que tiene sujeto con sus zarpas (figura 246)[625].

El león sigue un tipo muy común de los escultores del taller mateano que realiza la decoración de estos últimos tramos. Frente a los ejemplares de cuerpos poco definidos y hasta deformados que aparecían en la primera campaña y, en menor medida, en la segunda, entramos ahora en un estadío más naturalista en el que la fisonomía de esta especie ha sido ya asumida por los escultores[626]. Estos realizan unos animales en los que se destacan los elementos físicos de reconocimiento del león en los que, además, suelen incidir todas o casi todas las variantes de los bestiarios. Así, las melenas, garras y colas se presentan hipertrofiadas, para contribuir no sólo a su reconocimiento sino también a la transmisión de la significación y, en último caso, al dramatismo de la escena. A este aspecto tampoco son ajenos detalles como la cabeza, grande y acabada con unas facciones casi de máscara teatral o el pecho muy arqueado, parte, esta última, en la que residía precisamente el valor del animal según San Isidoro: *Virtus eorum in pectore* (II, 2)[627]. Su poderosa anatomía y la fuerza que transmite en todos los detalles de su anatomía remiten a modelos procedentes de Inglaterra y del Norte de Francia.

En el ambiente artístico insular se estaba desarrollando enormenmente la ilustración de los bestiarios. Hojeando sus páginas podemos encontrar interesantes referentes tanto para la anatomía vigorosa del león como para otros detalles desarrollados por el escultor del capitel en cuestión como las abundantes melenas de mechones rizados que vemos, por ejemplo, en la miniatura del folio 8r del bestiario MS M.81, de la Morgan Library de Nueva York, realizado hacia 1185 (figura 247). Es un indicio más que apunta hacia la presencia en Compostela de bestiarios ilustrados de procedencia insular y que hoy, desgraciadamente, hemos perdido.

En el Norte de Francia, concretamente en la región de Bourgogne encontramos este mismo tipo de león por ejemplo entre los restos escultóricos procedentes de Saint-Bénigne de Dijon hoy custodiados en el museo arqueológico situado en las dependencias de la antigua abadía (figura 248)[628]. La posición rampante, el tipo de cuerpo de anatomía muy desarrollada, el gesto feroz y las amplias melenas son coincidentes con el tipo de león de nuestro capitel.

La asunción de este tipo de león en Compostela viene corroborada por su utilización por el *scriptorium* catedralicio donde, como en los casos anteriormente comentados en la tribuna, encontramos un interesante trasunto miniado de los leones de este y otros capiteles salidos de este obrador. Se trata del león que acompaña el retrato regio de Alfonso IX (1171-1230), en el folio 62v del Tumbo A, cuya realización se data entre los años 1212 y 1216 (figura 249)[629].

Continuando con el análisis del capitel, el reptil tiene su cabeza frente a la del león con la boca abierta mostrando los dientes en un gesto amenazador (figura 250). Una de sus alas se despliega bajo el taco central del capitel mientras que la otra queda pegada al cuerpo. Un listel perlado recorre todo el pecho del

[625] R. Yzquierdo Perrín, *El maestro Mateo*, Madrid, 1992, 6.

[626] F. de la Breteque, "Image d'un animal", 152; El autor aprecia una evolución en tres fases desde el primer románico o época de "no delimitación" del cuerpo del león hasta el tardorrománico y el primer gótico en el que se aprecia una mayor delimitación de su figura y un mayor naturalismo. Esta daría paso a una tercera época, ya en el gótico pleno, en la que el animal se descompone y recompone utilizando sus partes como elementos autónomos.

[627] *IS*, 68-69.

[628] P. Quarré, "A propos", 5 ; S. Pressouyre, *Images d'un cloître*, 22.

[629] Ya S. Moralejo había llamado la atención sobre este parentesco entre el león de esta miniatura y el bestiario del Pórtico de la Gloria. A Inglaterra remite, efectivamente, el modo de representar al león en la miniatura del Tumbo, enmarcado en una orla rectangular que al mismo autor le recordaban a la forma en la que aparecían los animales en los lujosos bestiarios ilustrados de esta procedencia: S. Moralejo Álvarez, "La miniatura en los Tumbos", 325; R. Sánchez Ameijeiras, "Dreams of kings", 705-708.

Figura 248
Musée Archéologique de Dijon (Borgoña). Capitel con leones de la antigua abadía de Saint-Bénigne de Dijon
Foto Juan Antonio Olañeta

animal rematando bajo sus patas. Estas son cortas, muy huesudas, pero tienen unas potentes garras que se apoyan en el collarino del capitel. Lo que más llama la atención es la cola que se prolonga por el lateral de la cesta, bajo el león, enroscándose sobre sí misma. En ella vuelve a aparecer el eje perlado que, a pesar de su carácter geométrico, consigue imprimirle al animal una dosis importante de realismo ya que da la sensación de ser una sucesión de ventosas o escamas. En toda la figura se percibe un interés por hacer reconocible al dragón como un monstruo cuya peligrosidad reside, por un lado, en su polimorfismo, ya que está formado por partes de diferentes especies animales y, por otro, en el hecho de controlar los cuatro elementos de la naturaleza. De hecho, las ventosas y la cola serpenteante son una alusión al medio marino y, a la vez, un recuerdo de su legendario origen en el

Figura 249
Archivo Catedral de Santiago. León que acompaña el retrato regio de Alfonso IX, en el folio 62v del Tumbo A (1212- 1216)
Foto Archivo Catedral de Santiago

Figura 250
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del capitel n.º 7 de la nave
Foto Pablo Porral

Leviatán hebreo[630]. De nuevo San Isidoro es el que insiste en que la fuerza del dragón reside precisamente en la cola lo cual podría explicar el extraordinario desarrollo de esta parte de su cuerpo en esta y en otras representaciones medievales de este híbrido:

> *Draco maior cunctorum serpentium, sive ómnium animantium super terram (...). Esta utem cristatus, ore parvo, Et artis fistulis, per quas trahit spiritum et linguam exerat.* ***Vim autem non in dentibus, sed in cauda habet, et verbere potius quam rictu nocet*** (*Etimologías*, XII, 4, 4)[631].
>
> "El dragón es el mayor de todas las serpientes, e incluso de todos los animales que habitan en la tierra (...). Está dotado de cresta, tiene boca pequeña, y unos estrechos conductos por los que respira y saca la lengua. **Pero su fuerza no radica en los dientes, sino en la cola, y produce más daño cuando la emplea a modo de látigo** que cuando se sirve de su boca para morder"

Por otro lado, las alas, llenas de plumas, muestran su naturaleza aérea y, por lo tanto, su posibilidad de volar y de ser una amenaza desde el cielo. En este sentido jugó un papel importante en la configuración de este híbrido su identificación con el Diablo y la de este, a su vez, con la serpiente. Esto llevó al autor del *De Bestiis et aliis rebus* a atribuir el carácter aéreo del dragón al origen angélico del Diablo:

> *Huic draconi assimilatur diabolus, qui* ***est inmanissimus serpens****. Saepe in aerem a spelunca sua concitatur, et lucet per cum aer,* ***quia diabolus ab initio se erigens transfigurat se in agelum lucis****, et decipit stultos spe falsae gloriae laetitiaque humanae* (*De bestiis et aliis rebus*, II, 24)[632].
>
> "El diablo se asimila a este dragón, que **es la serpiente más cruel**. A menudo se lanza al aire desde su cueva y a través de él el aire se

[630] El monstruo devorador por excelencia de la tradición bíblica hebrea es el Leviatán de cuyas fosas nasales y boca salía humo y fuego respectivamente y cuyo cuerpo estaba cubierto de escamas. A este propósito ver Job 41 y D. A. Williams, *Deformed discourse*, 186 y 202.

[631] *IS*, 80-81.

[632] *De Bestiis et aliis rebus* es un bestiario dividido en cuatro libros atribuido a Hugo de san Victor (1096-1141) aunque, en realidad, el primero de los libros es el aviario de Hugo de Folieto (1100-1174). Como atribuido a este último autor fue publicado, de hecho, por J. P. Migne en su *Patrología latina*: Hugo De Folieto, *De bestiis et aliis rebus*, MPL, vol.175, col. 72; F. J. Carmody, "De bestiis et aliis rebus and the latin Physiologus", *Speculum*, 13, 2 (1938), 153-159.

ilumina, **porque el diablo desde el principio cuando se subleva se transfigura en un ángel de luz** y engaña a los estultos con la esperanza de la falsa gloria y del placer humano"[633].

Las patas, por su parte, representan su carácter ctónico, es decir, su capacidad para dominar el medio terrestre, y las garras su peligrosidad en este medio telúrico. El fuego, que completa su monstruosidad y su capacidad de transgresión de la lógica natural, no aparece en el capitel de forma explícita pero la boca abierta frente al león no deja de ser una clara alusión a la capacidad del monstruo para escupir fuego. Estas son las características que, como denominador común, encontramos en las miniaturas que se refieren a este híbrido en los bestiarios ilustrados sobre todo de producción inglesa o del norte de Francia. Sirva como ejemplo la miniatura que acompaña el texto dedicado al dragón en el bestiario, de la Bodleian Library, MS. Douce 167 (folio 7v), datado hacia el año 1200, en la que llama nuestra atención el motivo de la cola de remate serpenteante que también presentan los ejemplares de nuestro capitel (figura 251). Este era un elemento que ya encontrábamos, recordemos, en los dragones atacando a un hombre de un capitel de la cabecera. Sin embargo, en este momento —último tercio del siglo XII— se aprecia un cambio sustancial, en lo que al modo de representación de este monstruo se refiere, con respecto a los modelos de épocas anteriores en la escultura del taller catedralicio. Se pueden establecer, de hecho, unas interesantes concomitancias con las imágenes del mismo animal representadas en manuscritos ingleses realizados a partir de la segunda mitad del siglo XII. Sirva como ejemplo una inicial "A" del folio 264v de la denominada Biblia de San Hugo (Oxford, Bodleian Library, ms. Auct. E. inf. 1-2) realizada en el *scriptorium* de Winchester en la que los dos astiles de la letra son sustituidos por una escena de lucha entre un león y un dragón, este último con unas características formales muy similares al dragón del capitel que nos ocupa (figura 252): la posición de las alas, los rasgos de la cabeza con las orejas puntiagudas, las garras y, sobre todo, el eje perlado que recorre todo su cuerpo. Precisamente con esta Biblia han sido relacionadas las iniciales de un manuscrito con las *Homilías* de Orígenes procedente de la biblioteca de la abadía parisina de Saint-Denis (Paris, Bibliothéque Nationale, ms. lat. 1626) y datado a mediados del

Figura 251
Bodleian Library (Oxford). Miniatura que acompaña al texto dedicado al dragón en el bestiario MS. Douce 167 (folio 7v), datado hacia el año 1200

Foto Bibliotecas Bodleian. Universidad de Oxford

Figura 252
Bodleian Library (Oxford). Inicial "A" con un dragón en el folio 264v de la denominada Biblia de San Hugo ms. Auct. E. inf. 1-2

Foto Bibliotecas Bodleian. Universidad de Oxford

633 Traducción de Fátima Díez Platas.

Figura 253
Archivo Catedral de Santiago. Inicial "S" con forma de dragón en el folio 71r del Códice Calixtino
Foto Archivo Catedral de Santiago

Figura 254
Archivo Catedral de Santiago. Inicial "P" con dragones en el folio 179r del Códice Calixtino
Foto Archivo Catedral de Santiago

siglo XII[634]. En una inicial "V" del folio 33r, en medio de unos tallos vegetales similares a los que encontrábamos, por ejemplo, en los comentados capiteles con arpías, se despliega un dragón cuyas características coinciden tanto con el anteriormente comentado como con el del capitel que estudiamos. Este es un ejemplo más que confirma la producción artística del norte de Francia como una de las fuentes en las que bebe el obrador que realiza estos capiteles. Estos modelos insulares y del Norte de Francia se encontraban, además, a disposición del taller de escultores en la propia Compostela, concretamente en las iluminaciones de la copia más antigua del *Liber Sancti Iacobi* cuya primera fase fue realizada con toda probabilidad antes de 1140[635]. En las iniciales que ornan muchas de sus páginas, realizadas por el primero de los iluminadores del códice[636], el motivo del dragón es, como en los ejemplos ultrapirenaicos citados, recurrente dada la facilidad de su cuerpo para adaptarse a las variadas formas de las letras a las que debía sustituir. Así lo encontramos, por ejemplo, en la "S" del folio 71r (figura 253) o la "P" del 179r (figura 254) que podrían haber servido como modelos de inspiración para el escultor del capitel dada la enorme similitud en la configuración general de los cuerpos de los dos dragones en los que cita incluso detalles del modelo miniado como la cinta perlada que recorre su cuerpo.

Por lo que respecta a la composición, el modelo más próximo se encuentra en la catedral de Saint-Étienne de Sens (Bourgogne-Franche-Comté) concretamente en un capitel de la cabecera en el que también de manera especular se repite la lucha entre lo que parece un león y un dragón, este último con una envergadura sensiblemente menor (figura 255). La construcción de la catedral de Sens se inicia en la década de 1130-1140 y la escultura de las partes más occidentales demuestra la circulación de libros de modelos procedentes de las primeras obras del gótico de la Ile-deFrance como Saint-Denis, Saint-Martin des Champs

[634] H. STAHL, "The problem of manuscript painting at Saint-Denis during the abbacy of Suger", en Paula GERSON (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, New York, 1986, 167-168.

[635] A. STONES, "The Decoration and Illumination of the *Codex Calixtinus* at Santiago de Compostela", en John WILLIAMS, Alison STONES (eds.), *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, Tübingen, 1992, 138.

[636] A. STONES, "Ilustración en el Códice Calixtino", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán—Santiago de Compostela, 2010, 142-143.

Figura 255
Catedral de Saint-Étienne de Sens (Bourgogne-Franche-Comté). Capitel con la lucha de un león y un dragón (1130-1140)
Foto del autor

Figura 256
Bodleian Library (Oxford). Pantera en el bestiario MS. Ashmole 1511, folio 13r, ca. 1200-1230
Foto Bibliotecas Bodleian, Universidad de Oxford

o la Catedral de Nôtre-Dame de París[637], fábricas desde las que también llegarán a Compostela, tal y como estamos comprobando.

En cuanto a las fuentes de inspiración para la composición, los bestiarios no parecen ofrecer, en principio, un referente textual para esta escena de lucha ni en los textos referentes al dragón ni en las *naturae* canónicas del león[638]. Sin embargo, fruto de las confusiones temáticas que se detectan en determinadas versiones del texto que acaban provocando que unos autores atribuyan a unos animales las cualidades físicas o de comportamiento de otros, al león se le ha transferido una de las *naturae* de la pantera, un animal que suele ir, en la mayoría de las versiones, a continuación del león. Esta no es otra que la pugna con el dragón —su gran enemigo— al que rechaza obligándolo a refugiarse en una cueva[639]. De esta forma en este capitel podríamos estar

[637] La catedral gótica de Sens fue iniciada por el obispo Henri Sanglier (1122-1142) y su fábrica avanzó a buen ritmo y con una gran unidad hasta la consagración solemne de 1164: J. Henriet, "La cathédrale Saint-Étienne de Sens: Le parti du premier maître et les campagnes du XIIe siècle", *A l'aube de l'architecture gothique*, Besançon, 2005, 171-267, espec. 245-249.

[638] Son las naturalezas establecidas por la versión más antigua del Fisiólogo y luego repetidas, con matices y añadidos por todos los bestiarios medievales, es decir, que el león borra sus huellas cuando caza, que duerme con los ojos abiertos y que sus leoncillos nacen muertos: A. Payne, *Medieval Beasts*, 17.

[639] A este propósito ver, por ejemplo, F. de la Breteque, "Image d'un animal", 147-148 y 151.

Figura 257
Iglesia de San Pietro di Spoleto (Umbria). Enfrentamiento de la pantera y el dragón en la fachada decorada a finales del siglo XII
Foto del autor

Figura 258
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 93t de la tribuna sur de la nave con leonas amamantando a sus cachorros
Foto Pablo Porral

ante uno de estos ejemplos en los que el artista, más interesado en la connotación simbólica de la escena que en la representación fiel de un animal real, haya querido representar el episodio de la pantera y el dragón utilizando para el primero las características físicas del león que le eran mucho más familiares. Esto no resulta tan extraño si prestamos, por ejemplo, atención a las ilustraciones de los bestiarios en los que, sin el texto al lado, a veces es difícil distiguir la especie de cuadrúpedo o ave que se representa al utilizarse en muchas ocasiones convencionalismos pictóricos para solucionar la falta de conocimiento directo del animal por parte del artista. Véase a este respecto la miniatura que ilustra el capítulo de la pantera en el bestiario de la Bodleian Library, MS. Ashmole 1511, folio 13r, en el que el miniaturista caracterizó al animal como un león, pero pintado de azul, seguramente para aumentar su exotismo (figura 256).

No sería este de Santiago el único ejemplo de esta "transferencia" fisionómica entre el león y la pantera. En la fachada de la iglesia de San Pietro di Spoleto (Umbria) decorada a finales del siglo XII se representó también esta

Figura 259
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de los cachorros de león protegidos bajo el pecho de sus madres en el capitel n.º 93t
Foto Pablo Porral

natura de la pantera entre los relieves moralizantes de los laterales de la puerta (figura 257). Como ocurre en nuestro capitel, allí la pantera asume unas características fisionómicas idénticas a la de otros leones representados en la misma fachada[640].

En el último tramo de la tribuna sur se encuentra un capitel entrego (n.º 93t) que llama la atención por lo original de su decoración (figura 258). En las caras laterales, el artista talló sendas leonas de vigorosos cuerpos y amplias melenas de rizos acaracolados que sitúan sus cabezas bajo los tacos angulares[641]. Cada uno de los animales tiene una de sus patas delanteras levantadas en un gesto que, lejos de ser de agresión, sirve para acoger, bajo el pecho de cada uno, a sendos leoncitos que se encuentran sentados sobre las zarpas de sus progenitoras (figura 259). Estos están perfectamente caracterizados como cachorros no sólo por sus dimensiones sino también por la ausencia de melena que caracteriza, en la realidad natural, a las crías de esta especie. Otros dos leoncitos aparecen tumbados bajo los lomos de sus madres mamando de una de las tres mamas de las que dispone el animal (figura 260). Las patas traseras de las crías adoptan, además, una posición muy naturalista al apoyarse sobre la barriga de su madre. En el fondo de la escena, una serie de carnosas hojas rizadas son la única notación "paisajista" que enmarca la composición llenando los espacios vacíos.

La escena, aunque es el resultado de la repetición especular de las mismas figuras a ambos lados del eje central de la cesta —marcado en este caso por un listel perlado—, tiene una sensación de unidad que deriva del interés del escultor por introducir pequeñas variaciones en la posición y movimiento de las figuras que no son, por lo tanto, exactamente iguales en ambos lados del capitel. De hecho, en una observación detenida nos daremos cuenta, por ejemplo, que las dos crías del frente no son idénticas ni dirigen su mirada de la misma forma, o que las melenas de las leonas son distintas teniendo la de la derecha los mechones más lisos que su compañera que los tiene muy rizados[642].

640 J. Esch, *La Chiesa di san Pietro di Spoleto. Le facciate e le sculture*, Florencia, 1981, 54.

641 R. Yzquierdo Perrín, *El maestro Mateo*, 6.

642 La presencia o ausencia de melena, aunque en la realidad natural sirve para diferenciar el sexo de los leones, en

Figura 260
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de un cachorro de león siendo amamantado por su madre en el capitel n.º 93t
Foto Pablo Porral

Una escena tan maternal y concreta parece la ilustración de una de las *naturae* del león extraída de un bestiario medieval. De hecho, el capítulo dedicado al león, uno de los más desarrollados en casi todas las versiones, recoge varios momentos en los que se pone de manifiesto la relación paterno filial entre el león y sus crías. La más antigua y repetida por todas las versiones del bestiario es la *tercia natura* del *Fisólogo Latino* en la que se describe el nacimiento de los cachorros de león[643]:

> *Cum leena parit catulum,* ***generat eum mortuum et custodit eum mortuum tribus diebus,*** *donec veniens pater eius die tercio insufflet in faciem eius et vivificet eum* (*Fisiólogo Latino*, I)[644].
>
> "Cuando la leona da a luz un cachorro, **lo alumbra muerto y lo cuida durante tres días**, hasta que al tercero llega el padre, exhala su aliento sobre la faz del cachorro y lo resucita"[645].

Desde mediados del siglo XII los bestiarios fueron añadiendo a estas naturalezas principales del león otras extraídas de las obras de autores antiguos como Solino y San Ambrosio entre las que encontramos otra relacionada con la maternidad[646]: La leona da a luz a cinco cachorros en el primer parto, después cuatro, al año siguiente tres, luego dos y finalmente uno hasta quedar estéril al quinto año. La primera versión en la que se detecta es en el conocido como Bestiario de Cambridge (University Library Ii. 4.26)[647], un

la iconografía románica de este animal es sólo un signo distintivo de la especie y no de su sexo tal y como lo demuestra el ejemplo que estamos estudiando. A este respecto ver: F. DE LA BRETEQUE, "Image d'un animal", 145.

643 Este comportamiento del león fue muy probablemente creado por el *Physiologus* ya que no se detecta con anterioridad a las versiones más antiguas de este texto. A pesar de eso tuvo un gran éxito en los bestiarios medievales que la repiten con asiduidad, *vid.*: F. DE LA BRETEQUE, "Image d'un animal", 147-148.

644 *FL*, 12.

645 Traducción del autor

646 X. MURATOVA "Aspects de la transmission textuelle et picturale des manuscrits des bestiaires anglais à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle", *comprendre et maîtriser la nature au moyen âge. Mélanges d'histoire des sciences offerts à Guy Beaujouan*, Genève, 1994, 591.

647 Datado en el siglo XII por: M. R. JAMES, *The Bestiary: Being A Reproduction in Full of Ms. Ii 4. 26 in the University Library, Cambridge, with supplementary plates from other manuscripts of English origin, and a preliminary study of the Latin bestiary as current in England*, Oxford, 1928.

manuscrito perteneciente a la denominada Segunda Familia de bestiarios latinos que da también interesantes informaciones sobre el apareamiento de los leones[648]. A partir de ahí ese comportamiento aparecerá en la mayoría de los bestiarios posteriores de área inglesa y francesa. Entre ellos hay que destacar el conocido Bestiario de Oxford (Bodleian Library, MS. Ashmole 1511), cuya realización se viene datando en el último cuarto del siglo XII[649], y en el que se puede leer:

> "Los leones se emparejan grupa contra grupa, como los linces, los camellos, los elefantes los rinocerontes y los tigres.
>
> En su primera camada, la leona engendra cinco cachorros. Pero, al transcurrir el tiempo, el numero de cachorros va disminuyendo, uno por uno, en cada camada, de tal manera que la quinta camada, reducida a un solo cachorro, marca el fin de la fecundidad materna y la leona se torna para siempre estéril. (*Bestiario de Oxford*, I)" [650]

Este ejemplo sirve para ilustrar como, paralelamente a este enriquecimiento de los textos con materiales procedentes de autores antiguos, también se produce una renovación del ámbito ilustrativo de los códices a favor de una iconografía, también con raíces antiguas, y, lo que es más interesante, una potenciación del sentido narrativo de las miniaturas[651]. Es entonces cuando episodios como el del león se ilustran con miniaturas en las que las distintas *naturae* que describe el texto se organizan en registros narrativos ocupando incluso páginas enteras. Entre los ejemplos que se podrían presentar, está el folio 10v del citado bestiario Ashmole 1511 de la Bodleian Library en el que, en el registro central, se representa a una leona tumbada cuidando a tres de sus cachorros (figura 261)[652]. Con esta escena maternal, y hasta bucólica, el artista solucionó la difícil secuencia temporal de la pérdida de fertilidad anual de la leona, que narra el texto que la acompaña, al utilizar una imagen sintética, pero de gran fuerza expresiva. El éxito de la solución quedó constatado por su aparición en el resto de los manuscritos ilustrados de esta familia de bestiarios como el de Aberdeen —University Library, Univ. Lib. MS 24, folio 7v.— que fue realizado en el mismo ambiente artístico, el mencionado bestiario de Cambridge —University Library, MS Ii. 4. 26, folio 1v— o el de la British Library —Royal MS 12 C. XIX folio 6r— datados estos dos hacia 1200-1210.

A la luz de esta tradición textual e iconográfica parece bastante probable que la inspiración para la representación de nuestro capitel haya estado en algún bestiario ilustrado de procedencia inglesa que pudiese haber llegado a Compostela. Son coincidentes, de hecho, aspectos como la elección del tema —una escena maternal tomada de la realidad—, el fuerte naturalismo que impregna la composición con una descripción cuidada de detalles fisionómicos de los animales e incluso estilísticos que son particularmente llamativos en el tipo de león de grandes cabezas con abundantes melenas y los rostros de rasgos muy marcados.

Muy cerca de esta última representación, pero en el nivel de bóvedas, se encuentra el único capitel historiado de los que sostienen los arcos fajones (n.º 324). A esta altura, la figuración de los capiteles difícilmente es apreciable a no ser desde la tribuna (figura 262). Desde la galería norte, de hecho, es desde donde se reconoce mejor la composición lo cual nos confirma que este fue su punto de visión privilegiado. En cada uno de los laterales del cesto dos animales de presa se abalanzan sobre otro animal que se encuentra

Figura 261
Bodleian Library (Oxford). Leones cuidando a sus cachorros en el folio 10v del bestiario Ashmole 1511, ca. 1200-1230
Foto Bibliotecas Bodleian, Universidad de Oxford

[648] F. McCulloch, *Medieval latin and french*, 34-36 y 138.

[649] X. Muratova, "Workshop methods", 53-54.

[650] *BO*, 14.

[651] X. Muratova, "I manoscriti miniati", 1325-1328; X. Muratova, "Aspects de la transmission", 597-598.

[652] *Ibidem*, 591.

Figura 262
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 324 de la nave con leones atacando un asno
Foto Pablo Porral

tumbado en el suelo[653]. Los depredadores son dos cuadrúpedos de la misma especie. Tienen los cuerpos delgados, largas patas con garras de afiladas uñas y una melena corta de mechones lisos que se prolonga sobre el lomo. Las cabezas tienen los rasgos fisionómicos magistralmente definidos mostrando incluso las arrugas del hocico haciendo fuerza para morder la carne de la presa. En todos estos detalles se corresponden con un tipo de león que ya hemos visto en dos capiteles de la tribuna —n.º 74, en el octavo tramo norte y n.º 99 en el noveno de la galería sur—.

Por lo que respecta a la presa, esta es difícilmente reconocible dada su postura, pero por sus pezuñas partidas podría tratarse de algún tipo de ungulado como un asno. La composición del capitel en el que, a pesar de la retórica simetría, se buscó representar una acción hace pensar en las imágenes que ilustraban las *naturae* que describen los bestiarios. De hecho, en el bestiario francés más antiguo en lengua vernácula, el del anglonormando Philippe de Tahon, redactado hacia 1121[654], encontramos, en el capítulo dedicado al león, un interesante referente textual para esta composición:

> *Quant faim at, maltalent,*
> *Bestes meine ensement*
> *Cum il cest asne fait,*
> *Ki rechanë e brait* (*Le Bestiaire* vs. 41-89)[655].
>
> "(El león) Cuando tiene hambre,
> enfurecido trata a los animales igual
> que a ese asno que rebuzna y vocea"[656]

[653] R. Yzquierdo Perrín, *El maestro Mateo*, 7, lo interpreta como dos lobos devorando un cordero.

[654] El autor dedica su obra a Aelis de Lovaina, segunda esposa de Enrique I de Inglaterra, en el manuscrito conservado en Londres B. M., Cotton Nero A. V., f. 41-82v un manuscrito datado en la segunda mitad del siglo xii. El bestiario debió de ser escrito, por lo tanto, entre 1121 fecha en la que tuvo lugar el matrimonio y 1135, cuando muere el rey. Acerca de la datación del texto *vid*: Philippe de Thaon, *Le Bestiaire*, edición, introduction, notas y glosario de Emmanuel Walberg, Ginebra, Slatkine, 1970, 17-18 y F. McCulloch, *Medieval latin and french*, 47-49; X. Muratova, "I manoscriti miniati", 1328-1329.

[655] *PT*, 2-4.

[656] Traducción de I. Malaxecheverría, *Bestiario Medieval*, 90-91.

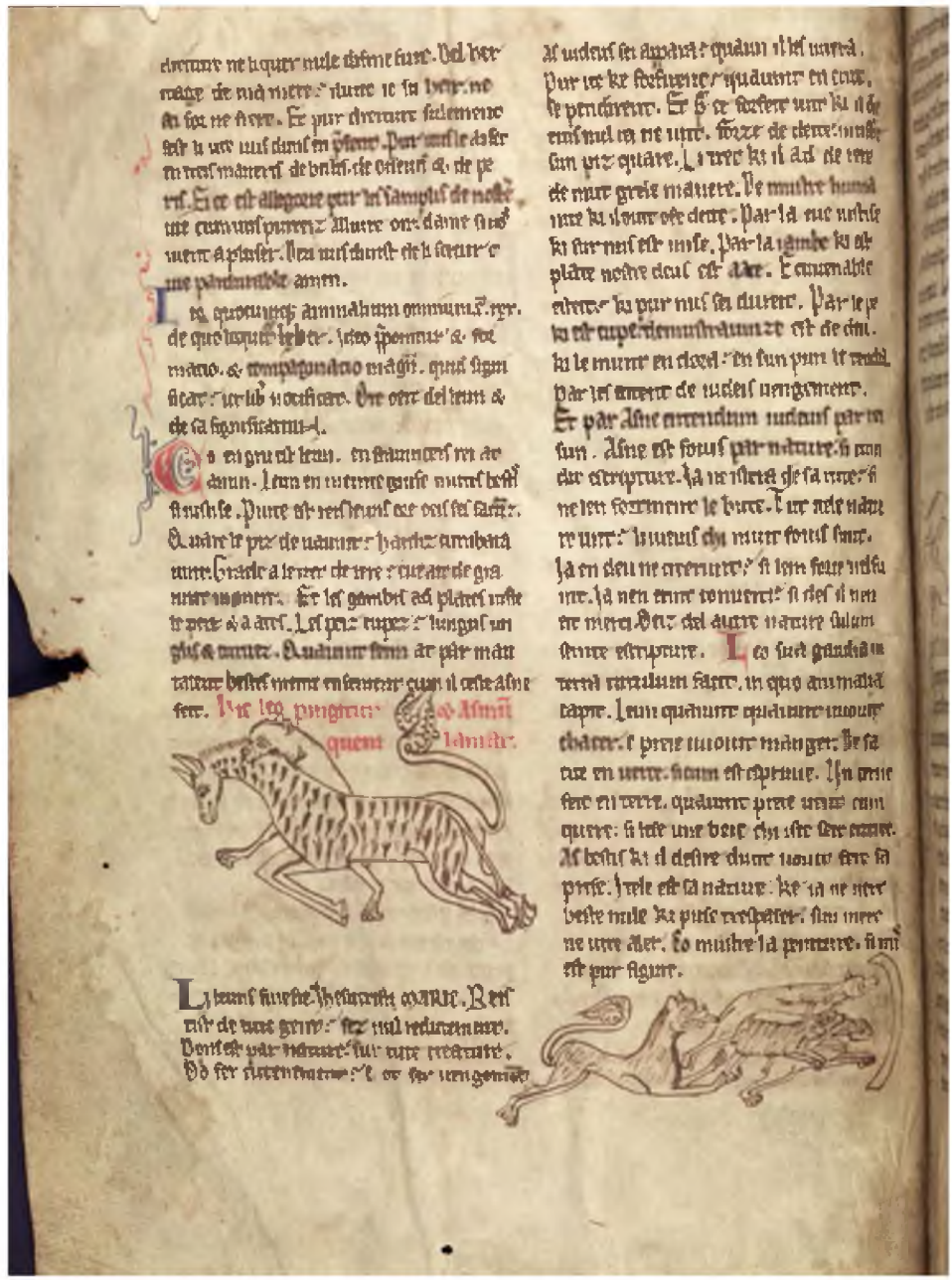


Figura 263
Merton College (Oxford). León atacando un asno en el folio 1 del bestiario de Philippe de Tahon (sig. 249
Foto Merton College

Observemos además que en el texto de Philippe de Tahon hay una referencia directa a la ilustración que lo acompañaría en el manuscrito —*Cum il* ***cest*** *asne fait*— lo cual es un interesante dato para la relación texto-imagen en el contexto del bestiario. De los tres manuscritos que se conservan de esta obra, el más antiguo nunca llegó a ser ilustrado, aunque conserva los espacios para las miniaturas (Londres, British Museum, Cotton Nero A. V. fol. 41 r. al 82v.). Se conserva otro en Oxford, (Merton College 249, fol. 1- 10)[657], copiado en Inglaterra en el siglo XIII que, aunque está incompleto, conserva 49 dibujos que, aunque de una factura bastante sumaria, nos ilustran sobre la importancia de la imagen como recurso de apoyo didáctico a un texto

[657] *PT*, 8.

Figura 264
Iglesia de Sainte-Richarde de Andlau (Alsalce). Relieve con leones atacando un asno de la fachada (1130-1140)
Dominio público

que, recordemos, tiene unas claras funciones pedagógicas. Así, en el folio 1v. encontramos uno de esos dibujos en el que un león ataca a un asno mordiéndolo en el cuello. Por si al lector le quedase alguna duda de lo que se representaba, la ilustración se acompañó de una rúbrica latina que reza: *Hic leo pingitur et asinus quem laniat* —aquí se dibuja el león y el asno al que desgarra— (figura 263)[658].

Si bien no se puede afirmar taxativamente que la composición del capitel que nos ocupa haya tenido como modelo una copia del bestiario ilustrado de Philippe de Tahon, la idea no resulta para nada descabellada. Se trata de una representación muy concreta y nada convencional que guarda unas grandes similitudes con la ilustración comentada del manuscrito del Merton College, como el asno tumbado con las patas estiradas o la actitud violenta del león. El escultor de Santiago, lo que ha hecho es, someter el modelo a la ley de la simetría románica duplicando la figura del león hasta conseguir una composición más equilibrada y decorativa.

Este capitel de Santiago no fue, sin embargo el único en el que se plasmó escultóricamente este pasaje ya que lo encontramos, en el norte de Francia, en el friso que decora la torre pórtico de la antigua iglesia abacial de Sainte-Richarde de Andlau (Alsalce)[659]. Este interesante friso se decoró entre los años 1130-1140 con una serie de relieves en los que entre escenas de guerra y de caza se despliega un repertorio claramente extraído de las ilustraciones de los bestiarios: la escena del zorro y el ave, el grifo llevando un buey entre las garras, un elefante encastillado, el oso, el camello y diversos monstruos marinos[660]. Entre ellos encontramos una lastra en la que se esculpió el mismo tema representado en nuestro capitel, esta vez llevado al formato de friso decorativo[661]. Un león se abalanza sobre el asno cuyas patas delanteras se encuentran ya dobladas sobre una imaginaria linea de suelo. En la lastra contigua otro león que, por su posición, también forma parte de la escena, aguarda para tomar parte de la agresión (figura 264).

Tanto este ejemplo alsaciano como el capitel compostelano debieron de tener como fuente, con toda probabilidad, un texto como el de Philippe de Thaon. Para el caso de Andlau, por su situación en el norte francés, es más fácil que los promotores del programa iconográfico de la portada hubiesen tenido acceso a una copia del texto anglonormando.

[658] Sobre el tema de las rúbricas latinas que acompañan las imágenes de este bestiario ver la introducción de Emmanuel WALBERG en PHILIPPE de THAON, *Le Bestiaire*, Ginebra, Slatkine, 1970, 97-114.

[659] A propósito de este interesante conjunto escultórico *vid.* R. JULLIAN, "Le portail d'Andlau et l'expansion de la sculpture lombarde en Alsalce", *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école française de Rome*, 47 (1930) 25-38; S. BRAUN, "Les portes d'églises et leur décor entre le début du XIe et la fin du XIIe siècle en Alsace", *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 2002, 75-93 y del mismo autor *Sculpture romane en Alsace*, Strasbourg, 2002.

[660] R. WILL, *L'Alsace romane*, Yonne, 1965, 259-263, espec, 262.

[661] R. WILL, *Répertoire de la sculpture romane en Alsace*, Strasbourg, 1955, 5-10, identifica la escena como una leona que observa como un león abate una gacela.

LA CRIPTA

En este espacio subterráneo, la decoración escultórica de los capiteles está dominada por las carnosas y rizadas hojas de acanto que, en ocasiones, son sustituidas por intrincados tallos de vid con vigorosos pámpanos que ocupan toda la superficie de la cesta. En medio de este paisaje vegetal los animales aparecen sólo en seis de los cuarenta capiteles que hoy decoran este espacio[662] unas veces superponiéndose a las hojas y otras fundiéndose con los roleos vegetales en intrincadas composiciones que, aún así, no están exentas del orden que rige siempre la plástica románica (plano 6).

Las fuentes textuales para las representaciones las encontramos principalmente en los bestiarios y en la literatura homilética y moralizante contemporánea. Además, en un caso se puede relacionar con los textos alegóricos de la lucha de las virtudes y los vicios de la *Psychomachia* de Prudencio, una obra de principios del siglo V que conocerá una extraordinaria difusión a lo largo de la Edad Media.

Las fuentes plásticas, por su parte, remiten principalmente a la zona francesa de Borgoña de donde, como vimos, llegan no sólo modelos iconográficos y composiciones sino también un estilo que penetra con fuerza en los reinos hispánicos en el segundo tercio del siglo XII[663]. Junto a esta, la otra fuente de modelos serán los edificios del primer gótico de Île-de-France en los que, junto a un gran desarrollo del capitel vegetal en el que se buscan cuidadas reelaboraciones del capitel corintio clásico, hay también una eclosión del bestiario y un gran interés por los híbridos monstruosos.

En cuanto al tipo de composición, en dos de los capiteles encontramos el tipo de animales seriados dispuestos simétricamente sobre la superficie decorada. En dos más, el animal comparte protagonismo con la figura humana interactuando con ella en composiciones cuya significación depende claramente de esta relación. Finalmente, en tres capiteles la decoración tiene como protagonistas a monstruos híbridos que, como ya vimos, son una constante en el taller de esta última campaña y el capítulo más novedoso de la iconografía aportada por sus escultores.

Los animales seriados

Situado en la parte suroccidental del pilar central de la cripta, el capitel n.º 41c presenta una misma composición en cada una de sus dos caras: Dos aves afrontadas comen de un extraño fruto que cuelga de una flor en forma de botón que surge en la parte superior (figura 265). Son pájaros de líneas elegantes que tienen sus alas plegadas y se sujetan al astrágalo del capitel con sus garras. Llama la atención la delicadeza con la que están tratadas las plumas que cubren su cuerpo y sus largas y finas patas que denotan el interés del escultor por representar una especie concreta.

Los modelos iconográficos y compositivos, como en otros ejemplos de este taller, se pueden rastrear tanto en Île-de-France como en Borgoña. En Saint-Germain-des-Prés (Paris) aparece en un capitel del portal románico añadido a la antigua torre pórtico de la iglesia del siglo XI que fue realizado a mediados del siglo XII[664].

[662] Del conjunto de capiteles que originalmente formó parte de la decoración de la cripta han desaparecido una buena parte fruto de las remodelaciones de época moderna que afectaron a su parte occidental. Así, casi una veintena, pertenecientes tanto a las jambas laterales de la portada como la mayoría de los que sostenían los arcos fajones del pórtico que la antecedía quedaron incluidos dentro de los gruesos muros transversales dieciochescos que fragmentaron e incluso anularon buena parte de este pórtico. Sobre las sucesivas modificaciones de esta estructura a lo largo de los siglos ver: J. A. PUENTE MÍGUEZ, "La fachada exterior del Pórtico de la Gloria y el problema de sus accesos", *Simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo"*, Santiago de Compostela, 1991, 117-142 y más recientemente: A. WUNDERWALD y A. MÜNCHMEYER, "Una subestructura", 369-390.

[663] C. COSMEN ALONSO, M. V. HERRÁEZ ORTEGA y M. VALDÉS FERNÁNDEZ, "La escultura", 121.

[664] Su realización se enmarca en un proceso de renovación constructiva en el transcurso del cual fue construida la actual cabecera gótica de la iglesia. Esta campaña, promovida

Figura 265
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 41c de la cripta con aves afrontadas entre la vegetación
Foto del autor

En Borgoña, lo encontramos, por ejemplo, en edificios ya comentados como la catedral de Saint-Étienne de Sens en una de las arquerías ciegas de la girola realizada hacia 1140[665]; en la antigua colegiata de Saint-Florent-et-Saint-Honoré de Til-Châtel, donde, en un capitel de la nave decorada hacia 1150-1180[666] podemos ver el mismo tipo de aves de cuerpos muy estilizados y alas plegadas que comen de un fruto situado en la parte alta de la cesta (figura 266). La principal diferencia iconográfica con respecto a este modelo francés es que en Santiago se ha renunciado a la cola de serpiente que convertiría a estas aves en híbridos monstruosos. Esta idea si llegó, en cambio, a los capiteles del transepto de la catedral de Saint-Pierre de Genève (Suiza), realizados entre 1180 y 1200, donde encontramos un capitel angular como el de la cripta compostelana que, salvando el detalle de las colas de serpiente que también presentan las aves, se

Figura 266
Colegiata de Saint-Florent-et-Saint-Honoré de Til-Châtel (Borgoña) Capitel con aves afrontadas (1150-1180)

presenta como la composición más próxima a la de nuestro capitel (figura 267).

Es muy probable que en él se haya querido plasmar a dos parejas de palomas ya que su disposición recuerda vivamente a las ilustraciones de algunos bestiarios donde se representan de este modo para ilustrar una de las *naturae* de esta ave que es, precisamente, la fidelidad a su pareja. Es una idea que procede de San Isidoro, de cuyas *Etimologías* la tomarán la mayoría de los textos posteriores:

> *Avis casta ex moribus appellatur,* ***quod comes sit castitatis****; nam dicitur quod amisso*

fundamentalmente por el abad Huges de Monceaux (1162-1182) culminará con la solemne consagración en 1163 del nuevo coro por parte del papa Alejandro III (1159-1181): A. Prache, *Ile-de-France*, 35-37.

[665] J. Henriet, "La cathédrale Saint-Étienne", 171-267, espec. 243-244.

[666] P. Quarré, "A propos", 210-211; N. Stratford, "L'église Saint-Florent", 166-168.

Figura 267
Catedral de Saint-Pierre de Genève (Suiza). Capitel con aves afrontadas del transepto realizado entre 1180 y 1200
Foto Juan Antonio Olañeta

corporali consortio solitaria incedat, nec carnalem copulam ultra requirat (*Etimologías*, XII, 7)[667]

"Se le denomina también "ave casta" por sus costumbres, **porque es compañera de la castidad**; así se dice que, cuando ha perdido a su pareja, continúa solitaria y no vuelve a buscar más el apareamiento"

Así, en pareja, aparece representada en el folio 43v. del *Bestiario de Oxford* cuyo autor hace un extenso comentario de esta ave tras haber sondeado diversas fuentes, según él mismo afirma:

"La paloma llora en lugar de cantar, porque gusta de llorar aleteando. Está desprovista de hiel, es decir del amargor de la ira; le gusta el arrullo, porque complace en un estado de paz absoluto; se desplaza en grandes bandadas, porque **le gusta la vida en comunidad**; no vive de la rapiña, porque no quita nada al prójimo; **recoge los mejores granos, es decir las mejores palabras**; no se alimenta de carroña, es decir de deseos carnales; hace su nido en un hueco entre piedras, porque confía en la Pasión de Cristo (...). **De la misma manera, el que posee estas cualidades se atribuye las alas de la contemplación para volar al cielo**" (*Bestiario de Oxford*, Las diversas características de las palomas)[668]

En la descripción hay dos datos que nos interesan para la representación de este capitel. Por un lado, el hecho de que viva en comunidad, característica que se plasma con las dos parejas de aves que aparecen sobre la cesta. Por otro, el tema de la alimentación del ave "con los mejores granos" que justifica el hecho de que las aves se hayan representado comiendo del fruto de una planta.

667 *IS*, 117-118.

668 *BO*, 45.

Figura 268
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 6c de la cripta con una figura humana sujetando dos aves por el cuello
Foto del autor

El hombre y los animales

Las aves vuelven a aparecer en otro capitel más de la cripta, aunque que en esta ocasión están relacionadas con la figura humana en un capitel situado en el ángulo noroccidental de la cripta (figura 268). En él, sobre la base de un capitel corintio, se plantea una composición simétrica que tiene como eje el ángulo de la cesta (n.º 6c). En este lugar es donde se sitúa un personaje desnudo —se aprecia, de hecho, la anatomía del torso marcada con finas líneas incisas— que despliega sus extremidades en forma de aspa. De hecho, se sienta a horcajadas sobre una de las hojas de acanto —hoy rota— que cubren el fondo de la cesta. Con sus manos sujeta sendas cuerdas que muerden, con sus picos, dos aves de alas plegadas que se sitúan en las caras laterales.

Podemos rastrear los modelos iconográficos para esta representación también en Borgoña por ejemplo en uno de los capiteles románicos reutilizados en el coro moderno de la iglesia de Saint-Etienne de Melay (Bourgogne-Franche-Comté) datados a mediados del siglo XII (figura 269)[669]. Ciertamente se trata del mismo tema de encuadre repitiéndose incluso la idea de personaje desnudo pero la relación de los volátiles con la figura central, tanto en este como en otros ejemplos de la misma región[670], es distinta a la del capitel de la cripta. Las aves sujetan al personaje tanto por los brazos —mordiéndolo— como por las piernas —apoyando las garras sobre sus rodillas— por lo que este se convierte en su víctima. En nuestro capitel, por el contrario, se transmite una idea de dominio de la figura central con respecto a los volátiles que sólo encontramos en un capitel angular situado en las arcadas que decoran el interior del ábside de San Andrés de Ávila, cuya decoración se realizó, recordemos, a partir de 1125 (figura 270)[671]. Allí, el personaje central se encuentra en la misma posición, como a horcajadas. Además, está desnudo marcándose también

[669] M. Angheben, *Les chapiteaux romans*, 326.

[670] *Ibidem*, 326-327.

[671] J. L. Gutierrez Robledo, y I. Hernández García De Barrera, "San Andrés", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila*, Aguilar de Campoo, 2002, 179.

Figura 269
Iglesia de Saint-Etienne de Melay (Bourgogne-Franche-Comté). Capitel con figura humana sujetando dos aves. datado a mediados del siglo XII
Foto Juan Antonio Olañeta

Figura 270
Iglesia de San Andrés de Ávila. Capitel con figura humana y aves en el interior del ábside (ca. 1125)
Foto Lola Valderrama

la anatomía con finas incisiones que insinúan los pectorales y las costillas. También sujeta las aves, pero a diferencia de la figura del capitel de la cripta, lo hace directamente por el cuello sin la mediación de cuerdas. Según M. Vila da Vila, el capitel es obra del mejor de los dos maestros que trabajan en la decoración del ábside de esta iglesia y para el que la autora rastrea una formación estilística e iconográfica relacionada con el románico hispanolanguedociano[672]. Dada la comentada relación de varios capiteles de la nave de la Catedral con modelos abulenses no sería extraño que este capitel de la cripta —realizado en un estilo que, si bien no se aparta del todo del que caracteriza al maestro de San Andrés de Ávila, es diferente— se hubiese inspirado también en los tipos iconográficos hispanotolosanos que procedían de los edificios de Ávila. Este capitel se convierte así en otro ejemplo de la hibridación temática y estilística que se produce a lo largo de toda la evolución del taller catedralicio.

Sea como fuere nos volvemos a encontrar, en esta última etapa de la construcción de la basílica compostelana con un nuevo "revival" iconográfico —recordemos el tema de la zorra y el ave del último tramo de la nave superior— de un tema de encuadre, el del Señor de los Animales[673], que no aparecía en las composiciones de los capiteles de la basílica desde la primera campaña constructiva donde había sido utilizado, como vimos, para la representación de la ascensión de Alejandro[674]. Recientemente, F. Prado-Vilar reconocía en este capitel de la cripta este mismo tema tomado de la historia legendaria del rey macedonio[675]. Sin embargo, en este caso, no me parece probable

[672] Sobre el capitel abulense y su iconografía *vid.*: M. Vila Da Vila, "Sobre las relaciones", 148 y de la misma autora, *Ávila románica*, 483-484.

[673] Para un análisis de este tema *vid.*: R. Hinks, "The master", 263-265 y F. Español Beltran, "El sometimiento", 49-64.

[674] Se trata del capitel número 171 situado en la capilla del Salvador de la girola. A este respecto *vid.*: V. Nodar Fernández, "Alejandro", 619-622.

[675] F. Prado-Vilar, "Cuando brilla la luz del quinto día: el Pórtico de la Gloria y la visión de Mateo en el espejo de la historia", *Románico*, 15 (2012), 11.

Figura 271
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 21c en el ábside central de la cripta con arpías y personajes cabalgando entre tallos vegetales
Foto del autor

Figura 272
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de una figura cabalgando un asno en el capitel n.º 21c
Foto del autor

Figura 273
Musée Saint-Remi (Reims). Capitel don figuras entre tallos vegetales datado hacia 1160-1170
Dominio Público

Figura 274
Musée Saint-Remi de Reims. Capitel don figuras entre tallos vegetales datados hacia 1160-1170
Dominio Público

que se haya querido plasmar este episodio a pesar de las coincidencias iconográficas y textuales que plantea el autor[676]. La clave para la identificación del tema se encuentra en el personaje central que de ninguna forma aparece caracterizado como un rey, cosa que sí ocurría en el capitel de la capilla del Salvador (n.º 171) (figura 14). De hecho, se encuentra desnudo siendo apreciables, como vimos, rasgos de su anatomía sobre su torso. Parece más probable que se trate de una representación genérica del alma humana frecuentemente plasmada, en las artes figurativas medievales, como un personaje desnudo. La idea de dominio sobre las aves, plasmada figurativamente por las cuerdas que sujeta el personaje, aleja la representación de las escenas de castigos infernales infligidos por animales tan frecuentes en la plástica románica sobre las almas de los pecadores y para los que, frecuentemente, se utilizaba también este mismo tema de encuadre. La posición rampante de las aves, por otro lado, sí parece querer transmitir una idea de ascensión por lo que lo más probable es que nos encontremos ante el tema de la *elevatio animae* realizada en este caso, no por ángeles, sino por una pareja de águilas. Estas aves, a partir de las noticias zoológicas derivadas de autores antiguos como Aristóteles o Plinio, adquirieron, por su capacidad de volar hasta lo más alto, hasta el sol, una interesante función de psicopompos ya desde la Antigüedad transportando el alma de los soberanos al Empíreo[677].

El otro capitel en el que se combina la figuración humana con la teriomórfica es el número 21c en el arco triunfal de la capilla central de la pseudo-girola (figura 271)[678]. En él se distinguen, en medio de una elaborada serie de tallos vegetales sin hojas, a dos personajes que cabalgan unos caballos que retuercen sus cuellos para sacar sus cabezas por entre sus patas delanteras y morder las piernas de su jinete (figura 272). Detrás de cada montura otros dos personajes se suman a la acción tirando de las colas de los caballos. En medio de los roleos vegetales, en la parte superior, aparecen unas pequeñas arpías en las más variadas posiciones que parecen observar a los espectadores como aves sobre las ramas de un árbol.

[676] F. Prado-Vilar, "La culminación de la Catedral románica: El Maestro Mateo y la escenografía de la Gloria y el Reino", *Enciclopedia del Románico en A Coruña*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2012, 1013.

[677] L. Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Madrid, 1997, 75. A este respecto, el mismo autor cita el mito de Ganimedes a quién Zeus hace llevar al Olimpo raptado por su ave favorita: el águila: P. Grimal, *Diccionario de mitología*, 210-211.

[678] M. L. Ward, *Studies on the Portico*, 41.

Figura 275
Caballero cayendo de su montura en el folio 3v del álbum de Villard de Honnecourt (ca. 1235)
Dominio Público

Figura 276
Bibliothèque Nationale de France (Paris). El orgullo cayendo de su caballo en una copia de la *Psychomachia* de Prudencio realizada en Tours en el siglo X, MS. Latin 8318, fol. 51v
Foto Bibliothèque Nationale de France

Las fuentes formales para la representación hay que buscarlas en la escultura borgoñona contemporánea. Es muy esclarecedora, a este respecto, la comparación con dos capiteles depositados hoy en el Musée Saint-Remi de Reims que presentan también su cesta cubierta con entrelazos y personajes y que fueron realizados hacia 1160-1170 y en los que encontramos el mismo tipo de entrelazo, habitado por pequeñas figurillas muy bien tratadas. Es coincidente incluso el perfil del capitel y el interés del escultor por el relieve que adquieren los entrelazos y las figuras que parecen despegarse del bloque (figuras 273 y 274).

Por lo que respecta a la iconografía, el tema del caballero que cabalga sobre una montura que se dobla sobre si misma recuerda vivamente las clásicas representaciones alegóricas del castigo del orgullo consagradas por la iconografía de la *Psychomachia* de Prudencio[679]. En este sentido son interesantes las ilustraciones tanto de un ejemplar de la obra realizada en Tours en el siglo X (Bibliothèque Nationale, MS. Latin 8318, fol. 51v) como de otro de la escuela de Reims (S. IX) Latin 8085, fol. 60v (figura 276). En la escultura monumental es

[679] A. Katzenellenbogen, *Allegories of the virtues and vices in medieval art*, Londres, 1977, 1-10.

Figura 277
Bibliothèque Nationale de France (Paris). La lujuria y la castidad sobre un monstruo híbrido en el folio 173 de un tratado sobre los vicios y las virtudes producido en el *scriptorium* de Saint-Pierre de Moissac a principios del siglo XI, MS. lat. 2077

Foto Bibliothèque Nationale de France

sobradamente conocida la representación del caballero como personificación del orgullo en el infierno del tímpano de Sainte-Foy de Conques (ca. 1100), un tema que proliferará en las fachadas monumentales de las grandes catedrales del gótico francés. Un buen ejemplo es la portada occidental de Notre-Dame de Paris (ca. 1215) donde la representación de las virtudes y los vicios tiene un papel importante dentro del discurso de la portada central donde se representa el Juicio Final. Allí la representación del orgullo se hace también por medio de la figura del caballero que está a punto de caer de su montura. De la misma forma lo reproduce Villard de Honnecourt en su conocido libro de modelos (ca. 1235)[680] con unos detalles como la inclinación de la cabeza de la montura y las vestiduras del personaje con una amplia clámide sobre los hombros, que recuerdan en gran medida a la representación de nuestro capitel (figura 275). En él se utilizó este motivo dentro de una composición más compleja en la que todos los elementos apuntan a una lectura negativa. De hecho, el propio tema de un personaje cabalgando había sido ya utilizado por el obrador de la Catedral durante la anterior campaña con unas claras connotaciones sexuales que también parecen querer transmitirse aquí. La novedad con respecto a ejemplos como el capitel número 102 del transepto norte estriba en el hecho de que, en este caso, la montura ataca al jinete mordiéndolo en la pierna con lo que hace su aparición el tema de la violencia como resultado del vicio que se retroalimenta y se vuelve contra el pecador. Esta agresividad del animal hace que se pueda identificar no con el caballo sino con una bestia de tipo salvaje como es el onagro[681]. Según san Isidoro, su nombre significa *asinus ferus* (*Etimologías* XII, I, 39), una animal que vive en lugares indómitos y desérticos[682].

Su aparición en un paisaje selvático como el de este capitel donde se abre paso en medio de los intrincados tallos vegetales no hace más que reforzar la valencia negativa de la representación. El mismo papel cumplen las pequeñas arpías que "habitan" esta *selva*. La asociación de híbridos monstruosos con representaciones alegóricas de los vicios como las que se representan en este capitel no es nada extraño y, de hecho, está atestada en ejemplos tan sugerentes como un tratado sobre los vicios y las virtudes producido en el *scriptorium* de la abadía francesa de Saint-Pierre de Moissac a principios del siglo XI (París, Bibliothèque Nationale de France, MS. lat. 2077) [683]. En sus ilustraciones, las personificaciones de los vicios aparecen asociadas con seres híbridos y razas monstruosas que no son otra cosa que una glosa de la idea principal que transmite la imagen (figura 277).

[680] P. Williamson, *Escultura gótica 1140-1300*, Madrid, 1997, 87-89.

[681] M. P. Ciccarese, *Animali simbolici. Alle origine del bestiario cristiano*, vol. I, Bologna, 2002, 158-159.

[682] *IS*, 62-63.

[683] Concretamente en el folio 3v (Bibliothèque Nationale de France, MS 19093) A. Katzenellenbogen, *Allegories*, 11-12; Villard de Honnecourt, *Cuaderno. Siglo XIII*, edición del manuscrito de la biblioteca Nacional de París (n.19093) de Alain Erlande-Brandenburg, Régine Pernoud, Jean Ginpel y Roland Becchmann, traducción Yago Barja de Quiroga Madrid, Akal, 1991, 30.

Híbridos

El híbrido preferido por los escultores de la cripta es, sin duda, la arpía. Además de formar parte de la composición anteriormente comentada, es protagonista de otros dos capiteles en los que, de nuevo, aparece combinada con la exuberante vegetación del fondo[684].

En el arco derecho de la antigua portada de la cripta (n.º 29c) son seis las pequeñas arpías que se posan sobre las hojas de acanto del capitel corintio. Se organizan en parejas afrontadas en razón de dos en la parte superior y una en la inferior (figura 278).

En el arco opuesto el cesto del capitel (n.º 34c) está cubierto por tallos vegetales estriados que surgen de la parte superior del centro de unas flores de carnosos pétalos (figura 279). Entre esta exuberante vegetación se muestran dos arpías, de mayor tamaño que las anteriores. Sus cuerpos se despliegan en los dos lados de la cesta mientras que sus cabezas, que se sitúan a ambos lados del eje angular, lejos de afrontarse, se giran dirigiendo su mirada hacia el espectador. En ellas, el escultor buscó la variación a través del tema del gorro. Mientras que la arpía de la derecha está descubierta con el pelo organizado en un sencillo casquete, la de la izquierda está tocada con un gorro puntiagudo que sólo deja a la vista los mechones finales de su melena corta. El tema de los tocados y gorros de las arpías es una de las aportaciones medievales a este híbrido de tradición antigua. Es un detalle que parece proceder de la lógica que emana de las descripciones de las fuentes textuales donde, como vimos, aparecen descritas como aves con cabeza de mujer. Cuando el artista tiene que enfrentarse a la materialización plástica de estas descripciones es cuando las arpías adoptan los tocados habituales de las mujeres de la época[685] contribuyendo así a reforzar tanto su apariencia femenina como su peligrosa fascinación.

En la misma jamba el capitel número 35c fue esculpido con un par de híbridos monstruosos que demuestran la capacidad de creación de los escultores (figura 280). Sus cabezas, y en general la parte anterior de sus cuerpos, tienen rasgos de bestia telúrica como el león. Una espesa melena rizada que se prolonga sobre el lomo enmarca unos rasgos faciales que incrementan considerablemente su aspecto terrible: grandes ojos saltones con marcados arcos superciliares y una gran boca que, aunque se encuentre cerrada, muestra igualmente su poder devorador. Carecen de patas delanteras y las traseras se pueden reconocer perfectamente como humanas al rematar en unos pies descritos con detalle. Tras estas, el monstruo se convierte en reptil al disponer de una larga cola que, llegado un punto, deja de ser totalmente animal para adoptar también la naturaleza vegetal. Se divide, de hecho, en dos prolongándose, por una parte, en forma de tallo tubular y, por el otro, en forma de serpiente con un eje escamoso. Tanto una como la otra se enredan sinuosamente ocupando los espacios vacíos de la cesta al tiempo que contribuyen a la inestabilidad, variación y deformidad del mundo monstruoso.

Los modelos iconográficos proceden también de Île-de-France y de Borgoña pero este híbrido concreto, que no se corresponde con ninguno de la nomina monstruosa medieval, parece una creación propia del taller catedralicio a partir de los tipos franceses[686]. En ellos, más que la representación de una especie concreta, se busca la representación de un ser diabólico a través, precisamente de la deformidad inquietante de su cuerpo.

[684] M. L. Ward, *Studies on the Portico*, 62.

[685] T. Anderlini, *Le costume médiéval au XIIIe siècle (1180-1320)*, Bayeux, 2014, 116-128.

[686] M. L. Ward, *Studies on the Portico*, 43-44: este tipo de capitel con bestias está fuertemente relacionado con un grupo de capiteles del gótico temprano que proliferan en la segunda mitad del siglo en Francia. Monstruos similares con las mismas formas gruesas formaban parte del repertorio habitual de la escultura de este momento en Borgoña y Champagne. Véase a este respecto tanto los portales sur y oeste de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne: S. Pressouyre, *Images d'un cloître*, 24-28.

Figura 278
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 29c de la portada de la cripta con arpías entre la vegetación
Foto del autor

Figura 279
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 34c de la portada de la cripta con dos arpías entre tallos vegetales
Foto del autor

Figura 280
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 35c de la portada de la cripta con monstruos híbridos entre tallos vegetales
Foto del autor

EL BESTIARIO ¿CENTRALIDAD DEL TEMA O GLOSA MARGINAL?

Tras haber analizado los capiteles con representaciones animalísticas del interior de la Catedral desde el punto de vista de la iconografía y tratando de rastrear sus fuentes textuales y plásticas es necesario ahora su análisis también desde el punto de vista iconológico tratando de verlas no como entes aislados sino como partes de un conjunto. Atendiendo a cuestiones como la función de la imagen en el espacio que ocupa, su relación con el contexto histórico que la genera, los promotores o mentores de esta o los posibles destinatarios de su mensaje icónico se puede entrever una verdadera intencionalidad comunicativa en sus representaciones siempre en relación con el programa iconográfico de la basílica románica.

Veremos como en ocasiones el bestiario será un tema central y privilegiado dentro de los programas iconográficos planteados a través de la figuración de los capiteles. En otras, se convierte en una glosa que añade valor o continúa un programa principal en el que se exponen los dogmas cristianos comentándolo con ejemplos de comportamiento tanto positivos como negativos.

Así, en la cabecera el bestiario se nos presenta como un tema central y fundamental para el soporte figurativo donde las imágenes de los capiteles son portadoras de un mensaje para una audiencia monacal. En las naves, tanto en el transepto como en el cuerpo de la basílica, el bestiario de los capiteles se convierte en una glosa marginal de los programas iconográficos salvíficos desplegados en la escultura de las portadas al concentrarse en el tramo interior más próximo a ellas (plano 2). Cuando aparecen dispersos entre las arquerías de las naves crean hitos en el espacio que atraen la vista del espectador manteniendo su atención. En la cripta bajo el Pórtico de la Gloria de nuevo el bestiario se convierte en un tema central ya que los capiteles son el único soporte figurativo junto con las dos claves de las bóvedas para la plasmación de un programa iconográfico en relación con la imagen arquitectónica de todo el macizo occidental de la catedral (plano 6).

El bestiario se insertará en el interior de la basílica en programas que adquieren frecuentemente la estructura de un sermón moralizante. De este modo, el tema animal contribuirá a enriquecer, y a la vez hacer más claros, los discursos doctrinales y aleccionadores, tanto para el pueblo llano como para el clero, plasmados en imágenes a través de la escultura de los capiteles.

LA CABECERA: UN PROGRAMA HOMILÉTICO PARA UNA COMUNIDAD MONACAL

Ya hemos visto como en la cabecera nos encontramos ante un espacio levantado entre dos campañas constructivas y para el que, también desde el inicio, había sido previsto un programa iconográfico coherente. Su materialización en los capiteles fue llevada a cabo fundamentalmente durante la primera campaña (1077-1088) por un taller con una evidente filiación conquense, dirigido por el maestro Bernardo. A este se suma, en un momento indeterminado que convencionalmente se situa hacia 1093, un taller con un nuevo lenguaje estilístico que ya conoce Jaca, que continúa con los temas iconográficos previstos para sus capiteles, pero no respeta totalmente su situación topográfica. Esto trasluce una pérdida de interés por el viejo programa monacal en un momento de inestabilidad para la sede justo antes de que la política eclesiástica de esta diese un giro con la llegada a la cátedra del obispo Diego Gelmírez. Esta situación explicaría la descontextualización de algunos capiteles como el del castigo del avaro o el de San Caprasio que, en cambio, si se entienden en el contexto del deambulatorio.

La idea que gobierna todo el programa iconográfico del hemiciclo de la girola de la catedral es la de mostrar a través de historias profanas, elementos extraídos de la vida de los animales, los modelos de conducta y antimodelos a su principal auditorio: la comunidad monacal que iba a hacer uso de este espacio.

Figura 281
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 168 de la girola con la representación del rey Alfonso VI con dos ángeles
Foto Simón Vázquez

Los temas que aparecen son los frecuentemente recomendables por los tratados de literatura homilética contemporáneos para su inclusión en el discurso de un sermón. Serían, por lo tanto, accesibles a un auditorio culto como el de una comunidad monástica.

Así, la historia pagana, la mitología, la vida de los animales, pasajes extraídos de narraciones de visionarios y ascetas o de la vida de los santos son los soportes de un programa iconográfico en el que se pone de manifiesto el acecho constante del pecado al hombre religioso. Como es propio de los programas de finales del siglo XI, los pecados a destacar serán la soberbia, la simonía, la avaricia y, sobre todo, la lujuria, que se manifestarán a través de ejemplos concretos de su castigo. Los modelos de conducta y la posibilidad de redención a través de la penitencia —esencial en los ideales de la Reforma Gregoriana— tendrán también cabida dentro del discurso iconográfico, esta vez a través de modelos concretos de comportamiento que se encuentran respectivamente en las vidas de los santos y en las *naturae* de algunos animales.

SPECULUM PRINCIPIS: ALEJANDRO, ALFONSO VI Y LA *SUPERBIA* EN LA CAPILLA DEL SALVADOR

La capilla del Salvador fue elegida por los mentores de la construcción para recordar los inicios de la obra a través de dos capiteles en los que se representa al rey Alfonso VI y al obispo Diego Peláez (n.º 168 y 176) como iniciadores y promotores de la obra (figura 281)[687]. Los modelos iconográficos para esta composición de nuevo habría que buscarlos en el taller escultórico de la abadía de

[687] En el capitel del rey Alfonso VI, dos ángeles sostienen una gran cartela que identifica al rey: "REGNANTE PRINCIPE ADEFONSO CONSTRUCTUM OPUS". Con un esquema exacto, se organiza el capitel dedicado a Diego Peláez en cuya cartela se puede leer: "TEMPORE PRESVLIS DIDACI INCEPTVM HOC OPUS EVIT". Son inscripciones que se enmarcan dentro de un nivel primario de lectura ya que no son aclaraciones para una lectura moral de la figuración del capitel, sino que únicamente pretenden hacer comprensible la composición iconográfica y su sentido histórico; a este respecto *vid*: R. FAVREAU, "L'apport des inscriptions", 33-34.

Figura 282
Iglesia de Saint-Pierre de Bessuéjouls (Aveyron). Capilla de San Miguel en la torre pórtico. Capitel con la ascensión del alma
Foto Ignacio Fernández

Conques[688]. En las tribunas de su transepto norte un capitel con la representación del castigo del avaro nos ofrece la misma composición en la que un personaje central, por tanto, más importante para el tema, es escoltado por otros dos que completan el significado. Una gran filacteria que recorre el capitel en toda su extensión es otro de los puntos de relación entre este ejemplo francés y los dos capiteles de Santiago. El modelo más próximo se encuentra, sin embargo, en la pequeña iglesia de Saint-Pierre de Bessuéjouls (Aveyron) cerca

Figura 283
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 175 de la girola con el tema de los soldados de Alejandro Magno y las sirenas
Foto Simón Vázquez

de Conques[689] en donde, como vimos, ya se encontraba una buena parte del repertorio figurativo de esta primera campaña compostelana. En la capilla alta dedicada a san Miguel en su torre pórtico encontramos un capitel que recoge exactamente la misma composición que el que en Compostela se dedica, por ejemplo, al obispo Diego Peláez (figura 284):

[688] S. Moralejo ya había puesto de manifiesto como estos capiteles recogían el tema de la representación de los donantes o fundadores de una iglesia rodeados de ángeles que se estaba utilizando en la escultura coetánea de la zona francesa de Auvernia poniendo como ejemplo un capitel de la iglesia de Saint-Priest de Volvic en el que aparecen los mismos elementos que en los capiteles compostelanos: inscripción conmemorativa, un promotor laico y otro religioso y un cortejo angélico: S. Moralejo Álvarez, "Capitel conmemorativo", 288-289, y del mismo autor ver también S. Moralejo Álvarez, "Santiago de Compostela", 128. Más recientemente M. Castiñeiras ha puesto en relación esta iconografía con el patrón de representación de las ceremonias de dedicación de la iglesia presente en muchos monumentos situados en las rutas de peregrinación a Santiago: M. A. Castiñeiras González, "Compostela, Bari y Jerusalén: tras las huellas de una cultura figurativa en los Caminos de Peregrinación", *Ad Limina*, 1 (2010), 37-40.

[689] G. Gaillard, "Saint-Pierre de Bessuéjouls", 188-192.

Figura 284
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 176 de la girola con la representación del obispo Diego Peláez entre dos ángeles
Foto Simón Vázquez

Dos ángeles de cuerpo entero con las alas desplegadas se sitúan en los ángulos del capitel sosteniendo una pequeña figura de la únicamente nos resta el nimbo (figura 282)[690].

Hasta este punto, podría parecer que en la capilla únicamente se quiso dejar constancia del comienzo de la construcción de la nueva basílica. Sin embargo, la inclusión de un pasaje de la historia pagana en uno de los capiteles del interior, como es la ascensión de Alejandro, plantea unos interrogantes sobre el verdadero mensaje de la escultura de esta capilla. ¿Cuál es la finalidad de la inclusión de este episodio que, por otro lado, había sido largamente utilizado tanto por la literatura homilética como por las artes figurativas como *exemplum* en programas moralizantes? Cabe la posibilidad de que, en este caso, se trate de un *speculum* del rey, situado en el capitel vecino[691]. Alejandro es, de hecho, una imagen de la gloria terrestre, de la soberbia y de la vanidad[692] por lo que no debe extrañar que en esta capilla se haya utilizado como *exemplum* para Alfonso VI. Éste al igual que Alejandro es el rey conquistador, ambicioso que destrona a sus hermanos para hacerse con un gran reino y que, además pretende controlar no sólo a la nobleza local sino también a la Iglesia a través de una controvertida política de deposiciones en los obispados gallegos que originó el descontento en el ambiente aristocrático. Esto pudo ser el desencadenante de la conocida revuelta dirigida por el conde Rodrigo Ovéquiz del año 1087. Alfonso VI regresa de Toledo y sitia a los rebeldes en Lugo. La ciudad fue tomada y el conde Rodrigo y sus partidarios capturados, privados de sus tierras y exiliados. Entre ellos, se encontraba Diego Peláez. Alfonso VI lo encierra en la cárcel y al año siguiente, en 1088, convoca el concilio de Husillos, en el que el obispo se vio obligado a renunciar a su sede delante del rey y de un legado papal. Paralelamente, se produce el nombramiento de Raimundo de Borgoña como conde de Galicia, en 1087. La decisión se comprende debido a la imperiosa

[690] V. Nodar Fernández, "Capiteles fundacionales de la Catedral de Santiago de Compostela", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán—Santiago de Compostela, 2010, 298-299.

[691] V. Nodar Fernández, "Alejandro", 617-648.

[692] Ch. Frugoni, *La fortuna di Alessandro*, 17-21.

necesidad de Alfonso VI de someter definitivamente a Galicia que, de esta manera, será gobernada por un extranjero ligado a la nueva familia real.

En este delicado momento para las relaciones entre rey y obispo, éste, no podía presentar al rey de esta guisa, y entonces lo hace de una manera indirecta. Alfonso VI aparece, de hecho, en una imagen muy digna, siendo protegido por los ángeles. Pero, a su misma altura, en el machón contiguo, se sitúa la comentada representación de Alejandro en el momento de su ascensión, una glosa dentro del programa iconográfico de la capilla de la personalidad del rey y de sus actos.

Posteriormente, el devenir de los acontecimientos con la "intervención" de la sede y el encarcelamiento de Diego Pelaéz, hizo que esta idea de presentar a Alfonso VI como un rey soberbio y sin escrúpulos comparándolo con Alejandro Magno, tuviese, si cabe, una mayor vigencia.

Pero el *speculum principis* no termina aquí. Frente al rey un capitel (n.º 175) recoge un nuevo pasaje de la historia de Alejandro, muy pocas veces representado en las artes figurativas medievales antes de la eclosión de los *romans* figurados a partir de los siglos XIII y XIV. Se trata del encuentro de los soldados de Alejandro con las mortíferas mujeres de las aguas que los arrastran a la perdición (figura 283). El pasaje, que, como vimos, se recoge en la *Epistula ad Aristotelem* parece hacer alusión a los peligros de lo mundano. Las sirenas clara imagen del mundo terrenal advierten al príncipe de los peligros de la ambición y de la soberbia, de tener un gran apego a lo material, a las posesiones terrenas, buscando el engrandecimiento de su reino y de él mismo a toda costa (figura 281)[693].

Por otro lado, las sirenas eran un tema consagrado de la mitología clásica que la exégesis cristiana había interpretado, tomando también como base los textos paganos, como una imagen de la seducción de lo mundano: son, por ejemplo, los vicios y de las riquezas del mundo que seducen al hombre y lo apartan del verdadero camino para San Isidoro (*Etimologías*, XI, 3, 30)[694] o incitadoras a la lujuria, a la avidez y a la soberbia humana para Honorio de Autun (*Elucidarium*, I)[695].

En este sentido, y teniendo en cuenta la posible plasmación en este capitel de una escena de la *Historia de Alejandro*, su lectura se adecua muy bien al mensaje general de la escultura de la capilla en la que nos encontramos. Su posición, directamente enfrentada al capitel del rey Alfonso VI, no parece casual ya que ocupa el espacio en el que la lógica de la simetría románica hubiese colocado el de Diego Pelaéz que, sin embargo, se situó en el machón, pero mirando a la girola y al santuario. Esto hace pensar que, de nuevo, se esté haciendo una alusión a su persona, o por lo menos, poniendo en relación ambas imágenes.

Dentro del discurso iconográfico de la capilla, se podría entender entonces como una llamada de atención a Alfonso VI quien, como ya se ha dicho, pretende controlar los cargos principales de la iglesia gallega para, de esta manera, hacerse con el control político de la región. Es precisamente en este momento de la construcción de la girola (1075-1088) cuando, después de la destitución del rey Sancho, se está gestando la política real de sustitución de los obispos nativos por otros extranjeros, fieles a su persona y, lo que es más importante, a su política[696]. Idea, que se respira en la lectura del programa iconográfico, se haría más evidente, si es posible, cuando en 1087 Alfonso VI no duda en deponer a Diego Peláez, que se había aliado con la sublevación ya mencionada del conde Ovéquiz.

693 V. Nodar Fernández, "Sus cabelleras", 29-61.

694 Según el santo hispalense "con su canto atraían a los navegantes fascinados, que eran arrastrados al naufragio", *IS*, 52-53

695 Honorio de Autun, *Elucidarium Sive Dialogus De Summa Totius Christianae Theologiae*, *MPL*, vol. 172, col. 855B; T. E. A. Dale, "Monsters, corporeal deformities, and phantasms in the cloister of St-Michel-de-Cuxa", *The Art Bulletin*, 83, 3 (2001), 418-420.

696 R. A. Fletcher, *A vida e o tempo*, 61.

Figura 285
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 166 con la figura de una arpía
Foto Pablo Porral

SPECULUM MONACHORUM. EL BESTIARIO COMO *EXEMPLUM* PARA LA VIDA MONÁSTICA

El espacio del deambulatorio y las dos capillas radiales de San Pedro y San Juan fueron los lugares elegidos para plasmar, a través de la escultura de los capiteles, un mensaje de alto alcance moral destinado a la comunidad monacal de Antealtares. Ejemplos tomados de la vida de los animales y de la experiencia mística extraída de relatos de predicadores y exegetas inspirarán imágenes en las que queda patente un programa en el que se advierte al monje del acecho constante del pecado, de su castigo infernal, y de los modelos de conducta a seguir.

Sólo así se entienden temas del bestiario medieval como la arpía del capitel número 166 que, con su aspecto bello a la vez que acechante y las alas desplegadas, es la perfecta imagen del Diablo esperando para caer sobre su presa (figura 285). La utilización de un motivo pagano como éste en un contexto cristiano no extraña dada la facilidad con que se adapta a un programa en el que se advierte a la audiencia del peligro que supone el Diablo, siempre acechante, y sus ardides. En un capitel próximo (n.º 178) aparece de nuevo una imagen del Diablo, pero esta vez bajo la apariencia del zorro, tal y como aparecía descrito por el *Fisiólogo*:

> ***Vulpis vero figuram habet diaboli.*** *Omnibus enim secundum carnem viventibus fingit se esse mortuum; cum vero intra guttur suum peccatores habeat, spiritualibus tamen et perfectis in fide vere mortuus et ad nichilum redactus est. Qui autem volunt exercere opera eius, ipsi desiderant saginari e carnibus eius, id est diaboli, que sunt "adulteria, fornicationes, idolatrie, veneficia, homicidia, furta, falsa testimonia" et cetera his similia* (*Fisiólogo Latino*, XV) [697]
>
> "**Verdaderamente el zorro representa al diablo**. Con todos aquellos que viven según la carne se finge muerto; pero sólo hasta que tenga a los pecadores en su garganta; sin embargo, para los hombres espirituales y perfectos en la fe está verdaderamente muerto y reducido a la nada. Aquellos que quieren practicar sus obras desean engordar con su carne, es decir del diablo, que son: "adulterio, fornicaciones, idolatría, beneficios, homicidios, robos, falsos testimonios" y otras cosas similares a estas".

Claramente el *Fisiólogo Latino* está identificando a un animal tradicionalmente negativo como el zorro con una imagen del Diablo, quien con sus tretas está siempre presto a tentar al hombre desprevenido. Para la relación texto-imagen de este tema es muy interesante su aparición en un buen número de Beatos en los que la ilustración se acompaña del texto: *Vulpicula enim fallax est animal et insidiis semper intenta et rapinam fraudis exercet*[698] que confirma la lectura negativa de la escena.

De hecho, en este capitel se retoma la idea de acecho del pecado sobre el cristiano que se

[697] *FL*, 36; G. Bianciotto, *Bestiaires*, 38.

[698] P.K. Klein, *Der altere Beatus*, I, 79 y 179 y II, lams 169-173, 872.

Figura 286
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del capitel n.º 178 con el tema de la zorra y el ave
Foto Pablo Porral

insinuaba con la arpía, pero aquí hay un paso más: es el momento en el que el fiel imprudente cae en sus garras sucumbiendo ante sus ardides. En el capitel no se muestra, como es típico de las ilustraciones miniadas de algunos bestiarios, a la zorra fingiéndose muerta, sino una escena más impactante: es la conclusión del episodio en el que ésta, tras cazar al ave, la estrangula para devorarla (figura 286). Ha habido una reducción intencionada de la representación a sus elementos fundamentales. Es lo que se podría denominar como un proceso de emblematización de la imagen de manera que lo que se buscó realmente con el relieve no era la ilustración de un pasaje concreto de una fábula sino crear una imagen-referente que guiase al espectador hacia un texto que ya conocía. Es la misma estrategia que se siguió con las fábulas-emblema representadas contemporáneamente en el Tapíz de Bayeux (1067-1088) diseñadas para evocar el conocimiento activo de diferentes fábulas escritas que tendrían los espectadores religiosos del monasterio de San Agustín de Canterbury donde fue realizado por encargo de un comitente, también religioso, el obispo Odo de Bayeux[699]. En esta obra normanda, el emblema formado por un astuto depredador que engaña a un ave se repite en varias ocasiones con pequeñas variaciones de formato y referente textual. Esta insistencia que busca implicar al espectador en la creación de un significado discursivo paralelo a la historia principal representada en el friso narrativo[700] puede estar también detrás de la repetición de este capitel hasta en otras tres ocasiones en el programa figurativo de la girola compostelana de forma que los monjes destinatarios de la imagen la asociasen siempre con los relatos moralizantes de las fábulas que, recordemos, formaban parte del *curriculum* habitual de las escuelas monásticas y episcopales. Así, verían en la zorra un símbolo de la astucia y de las sucias artimañas del Maligno para tentar su vida religiosa y arrastrarlos hacia el pecado. Podrían, en cambio, verse identificados con el ave que, confundida y ciega por las obras del Diablo —fornicaciones, adulterio, avaricia...—, se deja engañar y cae en su trampa.

Por otro lado, la ya comentada aparición de la vid como notación paisajística de la escena nos lleva por un lado a recordar las ilustraciones miniadas de los manuscritos de los bestiarios en los que aparece siempre un arbusto del que descienden las aves hacia la zorra, aunque también, por otro, a reconocer la descripción que la Biblia hace, en el *Cantar*

699 S. D. White, "The fables", 157-161.

700 S. Lewis, "The Rhetoric", 59.

Figura 287
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 164 de la girola con el tema del cazador infernal con sus perros
Foto Simón Vázquez

de los Cantares, de la zorra como devastadora de las viñas:

> "Vosotros ¡oh amigos!, cazadnos esas zorras, que están asolando las viñas, porque nuestra viña está ya en cierne" (*Cantar de los Cantares*: 2, 15)[701].

La zorra que asola la Viña del Señor, es decir la Iglesia, es la viva imagen de las fuerzas del mal y, también según la exégesis medieval, de la herejía y del Anticristo[702]. Es, en definitivas cuentas, el enemigo de la Iglesia, representada en este caso por la comunidad del *locus*[703]. Aquí, por tanto, partiendo de una fábula, se está estigmatizando los astutos ardides del Diablo y, a través de la interacción de diversos elementos, se hace una llamada de atención al monje receptor para advertirle del peligro del pecado.

Una nueva advertencia sobre la presencia constante del mal se hace en el capitel del cazador sonando el cuerno (n.º 164) que, acompañado por sus perros, se convierte en una imagen del Diablo preparándose para caer sobre sus presas siguiendo un simbolismo desarrollado en la exegética cristiana desde los Padres de la Iglesia hasta los autores medievales (figura 287)[704]. En vista de la relación que esta representación tiene con la tradición del repertorio iconográfico anglonormando no habría que descartar que, además del tema, hubiese llegado también a Santiago su lectura demoníaca en relación con el tema de la caza salvaje, una antigua tradición nórdica, luego cristianizada, que consistía en una procesión de cazadores espectrales que cruzaban el cielo con sus fantasmales sabuesos. Esta cacería, presidida y liderada por el propio Diablo perseguía a los pecadores y a los no bautizados con el objetivo de llevarse sus almas al inframundo[705].

[701] *BJ*, 505.

[702] G. Tigler, *Il Portale Maggiore di San Marco a Venecia. Aspetti, iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venecia, 1995, 100-101.

[703] D. Hassing, *Medieval bestiaries*, 62-71.

[704] M. Baylé, *Les origines*, 88- 91 y nota 191 cita como ejemplos a San Jerónimo, San Agustín, Pedro Damian y San Bernardo; La misma interpretación y fuentes ofrece G. Zarnecki, "A romanesque casket from Canterbury in Florence", *Studies in Romanesque Sculpture*, Londres, 1979, 37-48, a propósito de una arqueta del siglo XII producida en Canterbury y decorada con monstruos y una escena de caza. Por su parte, J. L. Senra Gabriel y Galán, "La iconografía", 178-179, nota 60 cita a Ambrosio de Milán: "Por tanto, reconócete a ti mismo, ¡hombre!, qué grande eres y cuidate, no vaya a ser que, cayendo alguna vez en los lazos del diablo que está a la caza, te conviertas en su presa [...]".

[705] K. M. Briggs, *The Fairies in English Tradition and Literature*, Londres, 1967, 49-50; J. A. Westwood, *A guide to legendary Britain*, Londres, 1985, 155-156.

Figura 288
Metropolitan Museum–The cloisters (Nueva York). Capitel del claustro de Saint-Michel-de-Cuxà (Roussillon) con el sonador de cuerno entre bestias devorando almas

Foto Juan Antonio Olañeta

El relato, además, pronto pasó a formar parte de los materiales utilizados por los predicadores como *exempla* para sus sermones. A este respecto hay que citar un *exemplum* de Caesarius Heisterbachensis (1180-1240) de su obra *Dialogus miraculorum* (1219-1233) en el que se describe el castigo de la concubina de un sacerdote a la que persigue el Diablo como cazador infernal —*diabolus, venator infernalis*— que suena el cuerno y va precedido de sus perros: *Et ecce ex remoto vox quasi* ***venatoris terribilis buccinantis****, nec non et* ***latratus canum venaticorum paecedentium*** *audiuntur*[706].

La aparición de este tipo de representaciones en un contexto monacal, al que podría parecer, en principio, ajeno no es tan extraña si tenemos presentes ejemplos como algunos capiteles del claustro de Saint-Michel-de-Cuxà en el que entre las figuras fantasmagóricas y monstruos que los decoran encontramos también un sonador de cuerno en medio de unos cuadrúpedos que, en los ángulos, están ya devorando ya las almas de los pecadores representadas, como es habitual por cuerpos desnudos (figura 288)[707]. La audiencia compostelana monacal conocedora tanto de la las tradiciones orales de la caza demoníaca —por

[706] C. Perrus, "La chasse infernale : des exempla à la nouvelle V, 8 du Décaméron", en Philippe Walter (ed.), *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe Médiévale*, Paris, 1997, 125-139, espec. 130.

[707] El claustro de esta abadía benedictina fue construido bajo el abaciado de Gregorio hacia 1130, cfr.: T. E. A. Dale, "Monsters, corporeal deformities", 410-412.

Figura 289
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del capitel n.º 177 con el castigo de la lujuria en el infierno
Foto Pablo Porral

cierto, puestas muy pronto por escrito en ambiente normando—[708] como de homilías y textos exegéticos *leerían* este capitel como una nueva advertencia a los peligros del pecado y a las consecuencias de este: el castigo infernal.

Los mentores del programa iconográfico de la girola compostelana plantearon, para plasmar esta idea, dos tipos de imágenes del infierno: Las directas en las que se aprecia claramente al pecador castigado en el inframundo siguiendo los relatos alucinantes de la literatura monástica en los que se describían las torturas infernales, y las imágenes alegóricas en las que el bestiario vuelve a ser protagonista al encarnar la presencia del Maligno tomando como base la literatura hagiográfica también de corte monástico.

Un buen ejemplo de imagen directa del infierno y los castigos que en él esperan a los pecadores es el capitel de la mujer lujuriosa (n.º 177), un tema que se repite, como se ha visto, en dos ejemplos situados en las dos ventanas que se abren en los lienzos de muro entre las capillas radiales (figura 289)[709]. Como ya quedó claro, la protagonista indiscutible del capitel es la figura de la mujer. En principio podría parecer que el ambiente monástico masculino en el que surge esta imagen demandaría que el castigo de la lujuria se efectuase, sobre la figura de un monje. Sin embargo, la imagen propuesta resulta ser mucho más impactante debido a la presencia de la mujer, maldita por la literatura monástica por encarnar la tentación diabólica de la carne ya desde la propia tradición bíblica[710]. Y se entiende todavía más la presencia de esta imagen en un contexto como éste si tenemos en cuenta la propia literatura monástica, cargada de visiones alucinantes del infierno en el que ocupa un lugar destacado la mujer lujuriosa torturada por serpientes y sapos[711]. Jugaron, en este sentido, un gran papel textos como la

[708] Se trata de la visión del cura de Bonneval (Orne) que en una noche del mes de diciembre de 1090 se encontró con la caza salvaje dirigida por el propio Satanás. La narración fue recogida por Orderic Vital (1075-1142) monje del cercano monasterio de Saint-Evrould en su *Historiae Eclesiasticae*. Ver la edición de A. LE PRÉVOST y L. DELISLE, Paris, 1838-1855, vol. III, 267-270; C. LECOUTEUX, "Chasse Sauvage / Armée furieuse, quelques reflexions", en Philippe WALTER (ed.), *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe Médiévale*, Paris, 1997, 13-32 espec. 24-25.

[709] Para un completo análisis de este capitel que utiliza el tema de encuadre de *Tellus* amamantando a los animales vid.: V. NODAR FERNÁNDEZ, "De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de de la girola de la catedral de Santiago", *Semata*, 14 (2002), 335-347.

[710] CH. FRUGONI, "L'iconographie de la femme au cours des X°-XII° siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*", 20 (1977), 179-181.

[711] W. WEISBACH, *Reforma religiosa*, 90.

famosa Visión de San Pablo, de lectura frecuente en estos ambientes durante toda la Edad Media, donde las jóvenes madres eran presa de las serpientes en el Infierno como castigo a su vida pecaminosa:

> *Et vidit alium locum in quo omnes pene erant. Erantque ibi puelle nigre habentes vestimenta nigra,* ***indute pice et sulfure et draconibus et igne et serpentibus atque viperis circa colla eorum.***
>
> *Et quatuor angeli maligni increpantes eas, habentes cornua ignita, qui ibant in circuitu earum dicentes: "Agnoscite filium Dei qui mundum redemit"*
>
> *Et interrogavit Paulus que essent. Tunc sic respondit angelus: "He sunt que non servaverunt castitatem usque ad nuptias, et maculate necaverunt infantes suos et in escam porcis vel canibus dederunt, et in fluminibus vel in aliis perdicionibus projecerunt,* ***et postea penitentiam non fecerunt.*** (*Visio Sancti Pauli*, 17-19)[712].
>
> "Y vio otro lugar en el que estaban casi todos. Y allí había unas muchachas negras que llevaban vestidos negros, manchadas de pez y de azufre y **con dragones y fuego y serpientes y víboras alrededor de sus cuellos.**
>
> Y las increpaban cuatro ángeles malignos de cuernos de fuego, que las rodeaban diciendo: "Reconoced al hijo de Dios que redimió al mundo".
>
> Y preguntó Pablo quíenes eran. Entonces así le respondió el ángel: "estas son las que no conservaron la castidad hasta su boda y mancilladas mataron a sus hijos y los echaron de pasto a los cerdos y a los perros y los arrojaron a los ríos o a otros lugares perdidos y **después no hicieron penitencia**"[713].

Y todavía se entiende más si tenemos en cuenta los modelos iconográficos para la representación que, recordemos, procedían de Conques y su área de influencia en Aveyron. En la iglesia abacial, el capitel del castigo de la lujuria tenía también una audiencia monástica ya que se encontraba a la vista sobre una puerta utilizada por los monjes para pasar desde el claustro al transepto de la iglesia[714]. La misma audiencia religiosa tendrían los ejemplos de los prioratos de Bozouls y Béssuejouls donde se encontraban inmersos en programas en los que se oponía Pecado y Salvación[715].

Es precisamente la imaginación del hombre medieval, alentada por este tipo de relatos fantásticos de visionarios y predicadores, la que convirtió al infierno en un lugar lleno de bestias salvajes pertenecientes tanto al dominio de lo real, como las serpientes y sapos, como al de la más pura fábula. En la misma ventana de la girola, aunque en su parte exterior, observamos un ejemplo de este segundo caso (n.º 177'). Esta vez, es un monje el que aparece torturado por dos dragones representando, en este caso, el castigo infernal de la simonía, uno de los pecados contra los que la Reforma Gregoriana se empeñó en luchar más fervientemente para lograr una renovación efectiva de la jerarquía eclesiástica desde el punto de vista del dogma[716]. Una vez más, en este repertorio se elige uno de los híbridos más conocidos por su poder destructivo: los dragones. Los textos bíblicos, por su parte, no hacían más que alentar este tipo de imágenes. Basta recordar algunos de los relatos del Apocalipsis en los que aparecen numerosos monstruos fabulosos como representaciones del mundo infernal y demoníaco, entre los que destaca, como no, el dragón. Este es, sin duda, uno de los animales más mortíferos del bestiario monstruoso medieval debido a que se trata de un híbrido formado con partes de animales reales especialmente agresivos o

[712] Edición latina de MEYER, Paul, "La descente de Saint Paul en Enfer, poème français composé en Angleterre", *Romania*, 24 (1895), 368-369.

[713] Traducción de Fátima Díez Platas.

[714] La puerta se presentaba como una entrada al espacio sagrado protegida por los ángeles combatiendo al demonio representados también en los capiteles: Ê. VERGNOLLE, H. PRADALIER, y N. POUSTHOMUS-DALLE, "Conques, Sainte-Foy", 114-115.

[715] J-C. FAU, "Bessuèjouls", 38-42 ; L. CABRERO RAVEL, "Bozouls, 59.

[716] R. GUESURAGA, "Los hombres", 29-31.

peligrosos. Así es una serpiente con fauces de cocodrilo, cola de pitón, garras de león y alas de águila[717].

Estos dos capiteles, con su iconografía, se convierten en una verdadera sinécdoque figurada a través de la cual se presenta a los ojos del espectador, el Infierno por medio de su contenido: bestias salvajes y figuras de pecadores castigados. Este es también el caso del capitel con el castigo del avaro, en el que de nuevo volvemos a encontrar otro fragmento del infierno en el que esta vez son demonios de rasgos animalescos los que ejecutan el castigo de la avaricia, otro de los pecados omnipresentes, junto con la lujuria, la soberbia y la simonía en los programas moralizantes generados por las artes figurativas de la Reforma Gregoriana[718].

Por su parte, las imágenes alegóricas del Infierno se pueden reconocer en los capiteles 130 y 188 en los que tanto los retorcidos tallos vegetales que los cubren como los animales atrapados en ellos transmiten una idea de movimiento frenético y de desasosiego. Estos animales salvajes en medio de una vegetación agreste y sin vida, nos habla de un paisaje peligroso dominado por las fuerzas del mal (figura 290). Los referentes textuales para este tipo de representaciones se pueden encontrar en relatos hagiográficos en los que los santos atraviesan desiertos o bosques llenos de bestias salvajes que no son otra cosa que transfiguraciones del propio Diablo que tienta o ataca al religioso y sus acompañantes. Es el tema del "diablo panzooico", es decir la posesión o aparición diabólica bajo la forma de diferentes animales, un *topos* muy habitual en la hagiografía, particularmente monástica[719]. Tanto por el auditorio religioso al que estarían destinada esta imagen en la girola de la catedral como por el programa de carácter homilético que recoge su escultura, habría que leer esta representación como una imagen simbólica del Infierno y las fuerzas demoníacas que ponen en peligro la vida religiosa (figura 291).

El fin último de un sermón monástico, sin embargo, no es sólo mostrar los peligros del pecado y su condena infernal sino el presentar la penitencia y la renovación como vía de Salvación. Así en el programa iconográfico de la girola que, como se puede ver, está cargado de imágenes que parecen tomadas de uno de estos sermones, no podía faltar esta referencia a la reconciliación. Se hará, de nuevo, a través de una serie de capiteles en los que el bestiario vuelve a ser portador de altos valores morales.

Ocupan así posiciones de honor en las capillas de san Pedro y san Juan capiteles de gran formato en los que el león es el protagonista (n.º 157, 163, 180 y 185). No es extraña esta elección, ya que desde la Antigüedad la imagen del león fue utilizada con un significado de protección y de vigilancia. Es el guardián de los templos y de los lugares sagrados por lo que el *Fisiologo Latino*, destacando esta cualidad, lo describe así:

> ***Cum dormierit, oculi eius vigilant, aperti enim sunt;*** *sicut in Canticis Canticorum testatur sponsus dicens: "Ego dormio et cor meum vigilat".*
>
> *Ethimologia: Dominus meus obdormiens in cruce et sepultus, deitas eius vigilabat: "Ecce non dormitabit neque dormiet qui custodit Israel"* (*Fisiologo Latino*, I)[720]

"Cuando duerme, sus ojos velan, porque permanecen abiertos, según lo testifica el Esposo

[717] cfr.: J. R. Mariño Ferro, *El simbolismo animal*, 426.

[718] A este respecto es muy significativo el programa iconográfico de la Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse donde se esculpieron capiteles en los que también aparecen asociados los pecados de soberbia, avaricia y lujuria, cfr.: T.W. Lyman, "The sculpture programme", 12-39; M. Durliat, *La sculpture romane*, 103. D. Cazes y Q. Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse*, 112.

[719] P. Bologni, "Il santo", 935-993; P. Bologni, "Les animaux", 70.

[720] EL. 12. El autor está echando mano, para esta interpretación, del Salmo 121 en el que se dice: "No, no duerme ni dormita el guardián de Israel. Yaveh es tu guardian" (Sal.121,4).

Figura 290

Catedral de Santiago de Compostela. Grifos entre la maleza del capitel n.º 130 como encarnaciones diabólicas

Foto Pablo Porral

Figura 291

Catedral de Santiago de Compostela. La maleza en la que habitan bestias de presa como imagen alegórica del infierno y el pecado en el capitel n.º 188

Foto Pablo Porral

Figura 292

Catedral de Santiago de Compostela. Leones como imagen de la vigilancia del cristiano ante el acecho del pecado en el capitel n.º 157 de la girola

Foto Pablo Porral

del Cantar de los Cantares, al decir "Yo duermo, pero mi corazón vela" (Ct. 5, 2).

Etimología: mi Señor, aunque se durmió en la cruz y fue seputado, pero su divinidad velaba. Pues, "no dormita ni duerme el guardián de Israel" (Sal. 120, 4)"[721].

A la luz de esta interpretación del *Fisiologo*, cuyas enseñanzas se encuentran reflejadas en tantos ejemplos de esta campaña, no resulta difícil entender el significado que se le ha querido dar a estos leones. Para el hombre religioso son los modelos de vigilancia ante el peligro constante que representan las tentaciones del Diablo (figura 292).

Pero la actitud que debe tomar el religioso ante este peligro, no debe de ser únicamente la de vigilancia. Debe de adoptar una postura militante de lucha contra la tentación. Esto es lo que parece querer sugerir la postura rampante del otro tipo de leones que encontramos en los capiteles de esta primera campaña.

El águila, por su parte, como reina de las aves, fue adoptada por la alegoría cristiana como el símbolo de Cristo y de la Iglesia. Sin embargo, dentro del contexto simbólico en el que está integrado, y teniendo en cuenta la lectura realizada en los ejemplos anteriores, parece más apropiada la interpretación que de este animal hace, una vez más, el *Fisiólogo Griego*. Según este texto, cuando el águila comienza a envejecer, su vuelo se hace pesado y su vista turbia. Para remediarlo, busca un manantial de agua pura y vuela hacia el sol, quema todas sus viejas plumas, hace que se desprenda la película que cubría sus ojos y desciende volando hacia la fuente en la que se sumerge tres veces, renovándose y volviendo a ser joven. La enseñanza en clave moralizante nos alecciona sobre el significado de esta costumbre del águila:

"Así también tú, si tu ropaje ha envejecido y se han oscurecido los ojos de tu corazón, busca la fuente espiritual, que es el Señor, según las palabras: Me abandonaron a mí que soy la fuente de agua de la vida (Jer., 2, 13). Y volando hacia la altura llega hasta el sol de justicia (Mal., 4, 2), que es Jesucristo (según lo dice el apóstol); el te quemará tu viejo ropaje diabólico. Por eso, aquellos dos ancianos, según se dice en Daniel, oyeron: olvidad los días malos (Dn., 13, 42), **y bautizaos en la fuente sempiterna, despojaos del hombre viejo y de sus actos, y revestid el nuevo del que fue creado según el Señor** (Ef., 4, 24), como dice el apóstol. Por eso dice también David: **Se renovará, como la del águila, tu juventud**" (*Fisiólogo Griego*, VII).[722]

Es, por tanto, una lectura de renovación y de penitencia la que plantean estos capiteles con águilas (n.º 158, 179 y 184) en una línea muy de acuerdo con los postulados reformistas que intentan dar un impulso a este sacramento como única vía de escape al pecado. Pero más familiar era seguramente para una comunidad benedictina, por su inclusión constante en la liturgia coral, la lectura de los Salmos, en uno de los cuales podrían leer:

"Él es quién perdona todas tus culpas, quien sana todas tus dolencias; quién rescata de la muerte tu vida; el que te corona de misericordia y gracias; **el que sacia con sus bienes tus deseos, para que se renueve tu juventud como la del águila**" (Sal. 102, 3-5)[723].

Este texto cobra una mayor importancia, si cabe, en el seno de la lectura propuesta para el capitel, si tenemos en cuenta que pertenece al Salmo n.º 102 (*Benedic, anima mea, Domino*), que, no casualmente, es uno de los utilizados en los ritos de penitencia sobre todo en ambientes monacales[724]. Sabemos, a través de los libros penitenciales, que el recitado de Salmos era, además, una de las penas acostumbradas en este tipo de ambientes y que, en el contexto español, esta práctica es recogida, por este tipo de libros, como ejercicio

[721] Traducción Fátima Díez Platas

[722] *FG*, 46.

[723] *BJ*, 754.

[724] F. Bezler, *Les Pénitentiels espagnols, contribution à l'étude de la civilisation de l'Espagne chrétienne du haut Moyen Âge*, Münster, 1994, 60.

expiatorio para muchos pecados, entre los que destacan, por su número, los relacionados con la sexualidad[725].

Se comprende así que, en unas capillas, que desde el principio de la construcción eran utilizadas por los monjes para sus oficios[726], se presenten las ideas de vigilancia, lucha contra el pecado, y la renovación a través del arrepentimiento y la penitencia, sobre todo, a la luz de textos tan familiares para el monje como el Salterio (figura 293).

Hasta aquí nos hemos enfrentado a un programa iconográfico que recoge muchos de los recursos temáticos recomendados por los tratadistas de literatura homilética para la confección de sermones de corte monástico[727]: temas de la historia pagana, del bestiario fantástico, de las fábulas antiguas e incluso de las visiones de ascetas y predicadores. Pero los tratados recomendaban también la inclusión de pasajes de las vidas de los santos o los mártires ya que estos serían, en definitivas cuentas, los modelos de virtud a seguir por el clero de la Reforma Gregoriana.

Es un tema que en el programa iconográfico de la cabecera compostelana aparece representado por el ciclo de capiteles dedicado a los mártires de Agen, Santa Fe y San Caprasio. De los tres capiteles —estudiados en diversas ocasiones por M. Castiñeiras— dos se encuentran situados en la entrada de la Capilla dedicada a la santa de Conques (n.os 146 y 154) haciendo explícita la advocación a la que había sido dedicada y el tercero, que representa un milagro de san Caprasio, se encuentra descontextualizado en el transepto (n.º 193)[728]. Ellos, con su vida ejemplar y su testimonio de fe que los llevó al martirio son el verdadero modelo de virtud para los monjes de la comunidad de antealtares y, por extensión, para todos los fieles (figuras 294 y 295).

Los mártires como ejemplos modélicos de vida cristiana todavía vuelven a aparecer una vez más en la capilla de Santa Fe, aunque en este caso, de una forma simbólica en el pequeño capitel de las palomas que beben del cáliz (n.º 149) (figura 151). Estas aves son precisamente un símbolo de las almas de los mártires y así aparecen en la tradición iconográfica hispánica de el *Comentario del Apocalipsis* cuando Beato comenta la apertura del quinto sello:

> "Y cuando hubo abierto el quinto sello **vi al pie del altar las almas de los que habían sido degollados por causa de la palabra de Dios y por ratificar su testimonio**. Y clamaban a grandes voces diciendo: ¿Hasta cuando tu Señor, difieres hacer justicia y vengar nuestra sangre contra los que habitan la tierra?" (Ap. VI, 9-10)[729].

En la miniatura que acompaña este comentario, por ejemplo en el Beato de san Miguel de Escalada, las almas de los mártires aparecen precisamente representadas bajo la apariencia de palomas siguiendo una antigua tradición iconográfica[730]. Unas palomas que se encuentran, además, "al pie del altar", tal y como en Santiago encontramos el capitel, junto al altar de los mártires en la capilla de Santa Fe.

[725] Penitenciales como el de Silos, Córdoba o Vigila, compuestos todos ellos entre finales del siglo X y la primera mitad del XI, aumentan, sobre todo con respecto a sus modelos ultrapirenaicos, el número de partes del Salterio que deben de ser recitadas por el penitente durante los ritos de reconciliación. Todos ellos incluyen en un lugar preferente el recitado de salmos como el 6, 50 y el 102: cfr., F. Bezler, *Les Pénitentiels espagnols*, 7, 17, 32 y 128.

[726] Recordemos que la capilla del Salvador y sus rentas permanecían, según la Concordia de Antealtares, en manos del Obispo, hasta que, una vez finalizadas las obras, fuera devuelta a los monjes: cfr. F. López Alsina, "Implantación urbana", 46.

[727] J. Th. Welter, *Lexemplum*, 23-24.

[728] M. A. Castiñeiras González, "La meta del camino", 222-225 y, del mismo autor, "*Didacus Gelmirius*". 43-44.

[729] *BJ*, 1722.

[730] J. Williams, *Beato de Liébana San Miguel de Escalada. Introducción y comentarios a las páginas del Códice*, Madrid, 2005, 32.

Figura 293
Catedral de Santiago de Compostela. Águilas en el capitel n.º 179 como imagen de la renovación a través de la penitencia
Foto Pablo Porral

Figura 294
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 146 en la girola con los mártires de Agen
Foto Pablo Porral

Figura 295
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 154 de la girola con Santa Fe conducida al martirio
Foto Pablo Porral

EL BESTIARIO DEL TRANSEPTO Y LA GLOSA DE LOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DE LAS PORTADAS

La comentada concentración de capiteles figurados en la zona del transepto inmediata a las portadas —puerta Francígena, puerta de las Platerías y puerta de la Canónica— no solo no parece casual, sino que responde a un estudiado interés por continuar su mensaje dogmático (plano 2). Mientras que este se exponía, en el exterior, mediante los relieves de frisos y tímpanos de las portadas, en el interior se utilizará como soporte el capitel para realizar una glosa a esos programas principales.

El bestiario, seguirá teniendo un protagonismo especial, unas veces inmerso en un paisaje vegetal y otras, transmutado en metamorfosis fantasmagóricas y diabólicas a través de las cuales presentar un programa en el que ideas como el acecho constante del mal se conjugan con ejemplos concretos del pecado y de malas conductas. Un programa en el que, ante la amenaza del castigo a las penas del infierno se presenta también, como contrapunto, la esperanza de la Redención a través de la penitencia. Continúa pues la utilización de las imágenes como un "instrumento plástico al servicio del dogma"[731] muy en la línea de las ideas de la Reforma Gregoriana.

Esta distribución de los capiteles que forman —en palabras de S. Moralejo— secuencias programáticas a lo largo del transepto recomienda hacer una lectura topográfica (plano 2). En primer lugar, trataremos el pórtico interior de la *Porta Francigena* donde el auditorio específico del programa plasmado en los capiteles son los peregrinos que llegaban a la basílica. En segundo lugar, el tramo inmediato a la antigua puerta de la Canónica en la que donde se muestran los antimodelos de vida a los canónigos que se encargaban del culto en la basílica. En tercer lugar, trataremos el pórtico interior de la Puerta meridional donde el programa tiene como objeto principal a los fieles tanto extranjeros como compostelanos.

EL PAISAJE AGRESTE DE LA PEREGRINACIÓN, PECADO Y CASTIGO

En el pórtico interior de la *Porta Francigena* nos encontramos, como vimos, una serie de capiteles que presentan un mundo de entrelazos en los que habitan leones, águilas y monstruos híbridos. Esta extraordinaria concentración de capiteles historiados hace pensar, como dijimos, en una intencionalidad simbólica que va más allá de la mera decoración de un espacio. Probablemente la causa que motivó este despliegue figurativo fue la liturgia penitencial que, recordemos, tenía lugar ante la puerta norte de la basílica. No podemos olvidar que uno de los ritos que la conformaban era el de las recomendaciones finales a los pecadores arrepentidos que se efectuaban, precisamente en este marco arquitectónico antes de que estos accedieran a la iglesia.

De esta forma, la narración que se exponía al auditorio de peregrinos en la fachada exterior no finalizaba allí. Inmediatamente después de las puertas, este programa no sólo no se interrumpía, sino que se completaba su mensaje a través de la decoración de un "pórtico interior" formado, como vimos, por el último tramo del transepto.

Los capiteles de sus pilares compuestos tienen, así, imágenes que son, nuevamente, una llamada al espectador sobre los peligros del pecado y su castigo. Se produce, por tanto, una continuidad en el plano semántico desde el programa de caída en el pecado y promesa de la Redención de la portada exterior hasta las escenas alegórico-simbólicas que se representan en las cestas de los capiteles del pórtico interior.

Llaman, en primer lugar, la atención cuatro de ellos (n.º 97, 102, 104 y 105) que habíamos tratado como "animales en la maleza" ya que aparecen cubiertos por una serie de intrincados tallos vegetales sin hojas (figura 296). Un elemento que, sin duda, contribuye a

[731] G. Boto Varela, "Leer o contemplar. Los monstruos y su público en los templos tardorrománicos castellanos", *La cabecera de la Catedral Calceatense y el tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 1998, 374.

Figura 296
Catedral de Santiago de Compostela. Bestias y almas entre la maleza de los capiteles del pórtico interior del transepto norte
Foto Pablo Porral

Figura 297
Museo Catedral de Santiago. Híbridos como la sirena e intrincadas zarzas rodean las escenas narrativas de una de las columnas de mármol procedentes de la antigua *Porta Francigena*
Foto del autor

la unidad compositiva y de significación. Este motivo, auténtica constante en el taller de escultores del transepto, estaba siendo utilizado también contemporáneamente en el exterior de este espacio, en la antigua puerta norte, concretamente en las columnas de mármol que decoraban las jambas de sus desaparecidos portales entre las cuales encontramos una en la que se representó el tema de la viña devastada (figura 297)[732].

Tanto en estas columnas como en los capiteles que estamos comentando, estos tallos forman un ambiente vegetal que no es otra cosa que la *selva* del paisaje épico y moral de la más pura tradición clásica[733]. Este tipo de

[732] Actualmente esta columna se encuentra expuesta en el Museo Catedral de Santiago junto con otra, también interesante para el tema que nos ocupa, en la que se representan *putti* vendimiadores que remiten a modelos romanos de la misma época: M. A. Castiñeiras González, "Fragmento de fuste", 150-154. R. Yzquierdo Peiró, *Los tesoros*, 110.

[733] E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, vol. I, México, 1981, 286-289; La utilización de este motivo de los tallos vegetales como imagen simbólica de una naturaleza salvaje e indómita plagada de animales y peligros no es exclusiva de Santiago sino que, como vimos fue utilizada contemporáneamente en los capiteles de la puerta occidental de Saint-Sernin de Toulouse donde representan el mal y el paganismo vencidos por el patrono del santuario que se representaba en el friso de la misma portada. Son, como en Santiago, una glosa del programa principal y, al mismo tiempo su "antifrase", ver: D. Cazes y Q. Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse*, 299-300.

naturaleza salvaje será retomada por la epopeya heroica medieval en obras como *Parsifal*, *Los caballeros de la tabla redonda*, el *Roman de Thébes*, o el *Cantar de Mio Cid*, donde se convierte en un auténtico telón de fondo para la acción. A este respecto, resulta muy sugerente, como ejemplo plástico de este uso, la aparición de este tipo de paisaje como fondo de la escena épica representada en otra de las columnas marmóreas que pertenecieron también al conjunto de la *Porta Francigena*. Siguiendo esta tradición clásica el paisaje que correspondía para una epopeya —sea la leyenda de Tristán como afirmaba S. Moralejo o el mito de Ulises como recientemente ha expuesto F. Prado-Vilar— es el paisaje épico caracterizado por una vegetación agreste magníficamente plasmada por el escultor mediante las zarzas que rodean las escenas[734].

Este tema recibió una temprana *interpretatio christiana* de la mano de San Agustín (354-430) quien al glosar el salmo 95 en su obra *Enarratio in psalmum* utiliza la idea de la *silva daemonum* para describir el lugar agreste, donde Cristo se dispone a construir su casa extirpando las zarzas, sede del mal[735]. Esta idea de una naturaleza inculta y hostil fue posteriormente utilizada por la literatura homilética como sugerente imagen de un mundo terrenal lleno de tentaciones que hacen caer al hombre en el pecado. Sirva como ejemplo uno de los sermones del abad Pedro de Celle (1115-1183) en el que el autor habla, de forma metafórica, de la venida de Cristo al mundo para rescatar a los hombres presa del pecado: *O Sion, ecce rex tuus in silva grandi et spatiosa atque condensa gehennali, bestiolas capere venit*[736]. El espacio en el que habitan lo describe como una gran *silva* infernal llena de bestias de presa. Esta misma asociación entre naturaleza agreste y pecado la encontramos, en un contexto compostelano, en el autor del sermón *Adest nobis*, del *Liber Sancti Iacobi*, un texto compuesto para la festividad de Santiago del 25 de julio entre 1105 y 1110, es decir, contemporáneamente a la construcción y decoración del transepto,[737]:

> *Et velut terrarum cultor post dispersum semen terram non adferentem fructum quasi sterilem usque ad tempus dimittit, et ipsa incipit pro fumento* ***spinas et vepres*** *germinare, sic Deus humanum genus permisit* ***involui vepribus viciorum*** *quia mandata eius subintrare noluit. Sic enim post perpetratum delictum ei pollicitum fuit a Domino: Cum operatus fueris terram, non dabit fructus suos, sed* ***spinas et tribulos germinabit tibi*** *(Gn 3,18)* (*Liber Sancti Iacobi*, I, 7)[738].
>
> "Y como el cultivador de la tierra abandona como estéril por algún tiempo el campo que después de esparcida semilla no da fruto, y éste empieza a criar en vez de trigo **espinos y zarzas**, así permitió Dios que el género humano fuese **envuelto por las zarzas de los vicios**, porque no quiso someterse a los mandatos de Dios. Porque así le fue prometido por el Señor después de perpetrado el delito. Cuando hayas trabajado la tierra no dará sus frutos, sino que «te criará espinos y abrojos (Gen. 3, 18)"[739].

Esta identificación de las zarzas con los vicios es una imagen alegórica que no escaparía tanto a un auditorio religioso familiarizado

[734] Las dos lecturas de las escenas representadas en este fuste se pueden encontrar respectivamente en: S. Moralejo Álvarez, "Fuste historiado con leyenda épica (Tristan?)", *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, 382-384, y en F. Prado-Vilar, "*Nostos:* Ulises, Compostela y la ineluctable modalidad de lo visible", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán Santiago de Compostela, 2010, 260-269. Sobre este debate, véase la reciente aportación de M. A. Castiñeiras González, "The Romanesque Portal as Performance", *Journal of the British Archeological Association*, 168 (2015), 1-33, espec. 17-19.

[735] San Agustín, *Enarratio in psalmum*, XCV, *MPL*., vol. 37, col. 1230-1231.

[736] "Oh, Sión, he aquí que tu rey viene a rescatar a las bestiecillas en la alta selva infernal espesa y espaciosa", (Traducción Fátima Díez Platas), Pedro de Celle, *Sermones, Sermo XLII, De resurrectione Domini, MPL*, vol. 202, col. 773. Ver también sobre este tema, Ch. Frugoni, "Alberi", 734.

[737] F. López Alsina, "Diego Gelmírez", 333-334.

[738] *LSI*, 44.

[739] *LSIes*, 81.

Figura 298
Catedral de Santiago de Compostela. Lastra con la expulsión del Paraíso procedente de la decoración del friso de la antigua Porta Francigena
Foto del autor

con este tipo de textos como a uno laico que, en su cotidianidad, convivía con un entorno natural donde los frondosos bosques plagados de peligros eran una realidad más que temible. Unos peligros materializados en bestias salvajes como osos, leones o aves de rapiña que son precisamente los que hubieron de salvar los peregrinos en su camino hacia Compostela[740]. En este sentido, resulta muy sugerente un fragmento del libro de los milagros de Santiago del *Liber Sancti Iacobi*, también escrito entre 1105 y 1110 en la misma fase de redacción que el citado sermón *Adest Nobis*. El milagro, sucedido según el texto en el año 1100, narra cómo un peregrino se libra de las bestias, reales y fantásticas, que lo acechan en la naturaleza agreste que rodea el camino de peregrinación mostrando las cadenas que había roto el propio Santiago para librarlo de su cautiverio en manos de los sarracenos:

Multa etiam agmina ***leonum, ursorum, leopardorum et draconum*** *illum gradientem per deserta loca devorare appetebant, sed visa catena, quam apostolus tetigerat, procul ab eo recedebant."* (*Liber Sancti Iacobi*, II, 22)[741]

"También quisieron devorarle al atravesar campos desiertos manadas de **leones**, **osos, leopardos y dragones**, mas vista la cadena que había tocado el Apóstol se alejaban de él.[742]"

La formulación plástica de estas bestias salvajes las encontramos, de hecho, en el capitel número 104 en el que dos leones de fuertes garras están inmersos en medio de la maleza de tallos vegetales (figura 175). Más impactante todavía es el número 97 en el que la agreste vegetación que cubre la cesta oculta a dos monstruos híbridos con una cabeza única (figura 207). El Camino es, por lo tanto, una metáfora de la vida misma, llena de tentaciones que amenazan la vida cristiana, en el texto del milagro de Santiago, materializadas por los "leones, osos, leopardos y dragones" mencionados. En numerosas ocasiones el hombre que entra en esta *selva* cae en la tentación, lo mismo que había ocurrido con Adán y Eva, cuya historia los peregrinos habían podido observar en los relieves de la portada norte (figura 298). Este concepto puede ser reconocido en la soberbia composición del capitel 102, situado, precisamente, en la contraportada a modo de glosa de los relieves exteriores. Tres elementos nos dan la clave de la interpretación de la composición: el primero es la acción de cabalgar, relacionada tradicionalmente con la carnalidad[743], y que define el tipo de pecado que se pretende mostrar. Es la lujuria, un vicio que, como el león, devora furiosamente ya que supone el triunfo de los instintos carnales

[740] Un ejemplo que demuestra la utilización estos mismos recursos plásticos a través de la geografía de la Europa Románica es la conocida *Porta della Pescheria* de la Catedral de Módena donde el mal y el vicio también en forma de animales, se colocan entre los intrincados tallos vegetales de las jambas. A este propósito *vid.* M. Chiellini Nari. "Le favole", 33.

[741] *LSI*, 177.

[742] *LSles*, 383-384.

[743] Sobre el contenido sexual de "cabalgar" ver: C. P. Martínez Pereiro, *Natura das Animalhas. Bestiario Medieval da lírica profana galego-portuguesa*. Vigo, 1996, 128 y ss.; M. A. Castiñeiras González, "La catedral románica",74-75.

sobre la espiritualidad y el raciocinio[744]. El segundo es el contexto teriomórfico en el que se inserta y que refuerza la idea negativa al mostrar la degeneración a la que puede llegar el lujurioso. El tercero es, como no podía ser de otra forma, la maleza de ramas retorcidas que, si atendemos a la lectura de Rabano Mauro en sus *Allegoriae in Sacram Scripturam*, son también una alusión a la carnalidad:

> ***Ramus voluptas carnis,*** *ut in Ezechiele: "ecce applicant ramum ad nares suos" quod reprobi in voluptate carnis delectantur*[745].
>
> "**El ramo es el deseo de la carne,** como en Ezequiel: "mira cómo se acercan el ramo a su nariz" porque los réprobos se deleitan en el deseo de la carne"[746].

De esta forma, el alma del pecador, atrapada en la maleza del mal, aparece representada en el capitel 105 bajo la tradicional forma de la figura humana desnuda (figura 177). La valencia negativa de la representación vine de nuevo dada por tres elementos: El primero de ellos es la postura retorcida de las figuras de la cara central que con la torsión de sus cuerpos transmiten a un tiempo las ideas de agobio por su situación —obsérvese la inclinación de sus cabezas con gesto de ahogamiento— y de lucha contra la maleza que los aprisiona —clarificada por la acción de agarrar los tallos vegetales que los envuelven—. El segundo elemento vuelve a ser la maleza cuyo carácter negativo se refuerza, en este caso, con un tercer elemento que son las máscaras animales de cuyas bocas nacen los tallos. De nuevo es la aparición del animal la que refuerza la negatividad de la representación ya que el tema de la *masque feulli* tiene un claro simbolismo en relación con la muerte y la condena ya que no dejan de ser una versión reducida de la boca del infierno[747]. De hecho, el desorden de los tallos vegetales que surgen de sus bocas no deja de ser una hipérbole figurada para hacer patente el frenético caos del infierno en el que se encuentran sumidas esas almas[748], que es lo que se representa en este capitel. De hecho, si continuamos leyendo el texto del sermón *Adest nobis,* del *Liber Sancti Iacobi*, que citábamos antes, encontraremos la clave para estas imágenes:

> ***Per spinas, que tangentes se pungunt, peccata generis humani demonstrantur****, quibus pungitur, dum in inferno* ***tortoribus ghennalibus*** *leditur. Under dicit propheta: Spinis peccatorum suorum circumdedit me populus hic (Ps. 117, 12). Per tribulos qui asinorum pungens durus et asper cibus est, Veteris Legis precepta aspera et dura demonstrantur, quibus genus humanum* ***ab inicio ob iniquitatem suam usque ad dominicum adventum*** *(Liber Sancti Iacobi,* I, 7)[749].
>
> "**Los espinos, que pinchan a quienes les tocan, representan los pecados del género humano**, con los que se punza uno al padecer en el infierno **los tormentos infernales**. Por lo cual dice el profeta: «Con los espinos de sus pecados me rodeó este pueblo» (Sal. 117, 12). Los abrojos, que son alimento punzante, duro y áspero de los asnos, representan los preceptos ásperos y duros de la Antigua Ley, con los que se alimenta el género humano por su inquietud **desde el principio hasta la venida del Señor**"[750].

La cita parece casi una descripción de este y otros capiteles que encontraremos en

[744] M. G. Chiappori, "Leone", *EAM,* vol. 7, 637.

[745] Rabano Mauro, *Allegoriae In Universam Sacram Scripturam*, *MPL*, vol. 112, col. 1037a. Ver también el comentario sobre este tema de Ch. Frugoni, "Alberi", 736.

[746] Traducción de Fátima Díez Platas.

[747] Ch. Frugoni, "Alberi", 735.

[748] M. A. Castiñeiras González, "La persuasión como motivo central del discurso: la boca del infierno de Santiago de Barbadelo y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria", en Rocío Sanchez Ameijeiras, y José Luis Senra Gabriel y Galán, (coords.) *El tímpano románico Imágenes estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, 240; G. Le Don, "Structures et significations", 363.

[749] *LSI,* 44.

[750] *LSIes,* 81.

Figura 299
Catedral de Santiago de Compostela. La boca del infierno con aspecto felino devora las almas en el capitel n.º 99 del pórtico interior del transepto norte
Foto Pablo Porral

el transepto en los que, a la luz de este texto, recordemos, producido en la propia Compostela en los primeros tiempos del episcopado de Diego Gelmírez y atribuido posteriormente al papa Calixto[751], se identifica claramente la maleza con los *peccata generis humani,* y con los tormentos infernales —*tortoribus ghennalibus*—. La presencia de este tema en esta localización topográfica se puede explicar también a través de este texto ya que en él se relacionan claramente estas zarzas con la Antigua Ley para lo que se cita incluso el Génesis: *spinas et tribulos germinabit tibi* (Gn 3,18). Recordemos que la historia *ante legem* era, precisamente, la que se representaba en la portada norte en la que el auditorio podía contemplar a Adán trabajando la tierra como condena al Pecado Original.

Más adelante, este mismo sermón del *Liber* advierte del destino que aguarda al pecador, que es la condenación al Infierno, un estadío que también se representó en este pórtico interior, concretamente en el capitel número 99, a través del tema de la boca de Leviatán (figura 299). Es la presencia del león, de nuevo, la que nos da la clave para la representación. Por una parte, la boca del infierno adopta su terrible forma para devorar las almas desnudas de los condenados pero, por si esto fuese poco, los leones de la parte baja, con su aspecto acechante, se convierten en auténticos cazadores de almas dispuestos para atrapar victimas para el caos infernal[752] que el sermón describe a la perfección:

> *Ipse Leviatan adhuc, quod peius est, Christianos quosdam* ***per diversa vicia*** *bibit. Alium per cupiditatem, alium per avariciam, alium per odium, alium per luxuriam, alium per fraudem, alium per diversa peccamina deglutit.* ***Per Leviatán quippe demon intelligitur*** *(...) In nimio calore infernali illorum anime ardent et cruciantur, qui in calore viciorum suorum turpiter maoriuntur. In frigidis aquis infernalibus* ***illorum anime cruciantur,*** *qui pravo opere frigidi efficiuntur, el calore Spiritus Sancti calidi non habentur (Liber Sancti Iacobi* I, 7)[753].

> "El Leviatán sorbe, además lo que es peor, a algunos cristianos **gracias a diversos vicios**. Engulle a uno por su codicia, a otro por su avaricia, a otro por su odio, a otro por su lujuria, a otros por sus fraudes, a otros por otros pecados. **Porque el Leviatán representa al demonio,** (...) En el ardor extraordinario del infierno arden y **son atormentadas las almas** de aquellos que mueren torpemente en el calor de sus vicios. En las heladas aguas infernales son atormentadas las almas de aquellos que por sus malas obras se hacen fríos y no se calientan al calor del Espíritu Santo"[754].

751 F. López Alsina, "Diego Gelmírez", 336.

752 M. G. Chiappori, 637.

753 *LSI,* 51-52.

754 *LSIcs*, 95-96.

EL APÓSTOL RECIBE AL PEREGRINO: LA PALABRA Y LA REDENCIÓN

La única vía de Salvación que permite huir de este destino fatal es la del arrepentimiento y la forma de no volver a caer en la tentación es llevar una vida según la Palabra. Esto es precisamente lo que se representó en el capitel número 103 situado en un lugar privilegiado en el pilar central de este pórtico interior (figura 300). En él llama nuestra atención por su hieratismo y por la mesura de su *gestus*, una figura nimbada que señala el libro que porta con su mano izquierda. Tanto su pelo como su barba destacan por la plasticidad de los mechones rizados con los que se organizan. Viste una túnica de amplio escote que provoca pliegues arqueados sobre el pecho y que son visibles bajo el grueso manto que porta sobre los hombros cubriendo también los brazos. Para esta imagen encontramos abundantes paralelos en las columnas de la puerta de las Platerías en las que se representan los Apóstoles y las Tribus de Israel[755]. En este caso se trata, indiscutiblemente, de un personaje neotestamentario, no sólo porque aparezca nimbado, sino también porque porta libro frente a la filacteria que, habitualmente, llevan las figuras del Antiguo Testamento.

Habría que identificar a esta figura con el Apóstol Santiago que, como patrono de la iglesia, no solo recibe a los peregrinos arrepentidos sino que les señala el verdadero camino a seguir: la Palabra[756].

La iconografía de Santiago, todavía en gestación en estas primeras décadas del siglo XII nos muestra a un Apóstol sin los atributos que más adelante serán habituales. Íntimamente relacionado con este capitel por las coincidencias estilísticas y cronológicas ya reseñadas, está el Santiago con vestimentas sacerdotales de la columna de mármol izquierda de la Puerta de las Platerías que, como el del capitel, también aparece nimbado y señalando un libro cerrado que lleva en su mano izquierda[757]. Es el mismo tipo que se siguió empleando hacia 1137-1140 en la ilustración del folio 4r del *Liber Sancti Iacobi* en la que el artista plasmó un Santiago cristomimético[758] que se presenta como el ejemplo existente más próximo a la iconografía de la figura de nuestro capitel[759]. Todos ellos responden por igual a la necesidad de creación de una imagen para el Apóstol,

[755] M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, "Columnas de mármol de Platerías", en *Atlas de la Catedral Románica de Santiago, narración visual e interpretación artística,* Santiago de Compostela, 2003, (Cd Rom). M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, "La catedral románica", 29-96; Estas representaciones fueron realizadas por el denominado Maestro de la Traición quien, como vimos, está también detrás de realización de este capitel ya que trabajó en la portada norte, concretamente en las escenas narrativas del Génesis.

[756] S. FERNÁNDEZ PÉREZ y V. NODAR FERNÁNDEZ, "Premio y castigo, el capitel historiado en el transepto de la Catedral de Santiago", *Porta da Aira*, 11 (2006), 294; Esta idea de bienvenida no es exclusiva de Santiago, sino que también fue utilizada, con mayor o menor desarrollo en otros santuarios de peregrinación contemporáneos como Sainte-Foy de Conques —en su portal occidental (ca. 1100)— o Saint-Sernin de Toulouse —en el relieve del friso de la puerta sur del transepto o Porte des Comtes (ca. 1090) . Esta idea alcanzará en Compostela su máxima expresión en el extremo occidental de la basílica donde un Santiago, que apoya su mano derecha en un báculo en *tau* —atributo por antonomasia de los arzobispos de Compostela—, recibe a los fieles desde la posición privilegiada del parteluz del Pórtico de la Gloria: V. NODAR FERNÁNDEZ, "Una posible representación", 17-42, espec. 26.

[757] Para la identificación de este apóstol con Santiago *vid.*: S. MORALEJO ÁLVAREZ, "El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago en Lucia GAI (ed.), *Atti del Convegno Internazionale di Studi Pistoia e il Camino de Santiago: una dimensione europea nella Toscana medioevale,* Pistoya, 1984, 260 y M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, "Un adro", 240.

[758] S. Moralejo había llamado la atención sobre la compleja red de préstamos iconográficos no sólo de la figura de Cristo sino también de Santiago el Menor en este periodo de formación de la imagen de Santiago. De hecho, el libro es un atributo que, en principio, no correspondería al Apóstol Santiago por no ser autor de ningún texto bíblico. Sin embargo, la confusión que existía en la Compostela del siglo XII entre Santiago el Mayor y el Menor, autor, este último, de la *Epístola de las Doce Tribus,* hizo que aquel adoptase este atributo. A este respecto vid.: S. MORALEJO ÁLVAREZ, "El patronazgo", 264 y A. STONES, "Ilustración", 142-145.

[759] Recordemos que hemos perdido al menos otras cinco representaciones de Santiago, todas ellas correspondientes a las empresas artísticas patrocinadas por Diego Gelmírez y de las que solamente quedan rastros textuales en el *Liber Sancti Iacobi* y en la *Historia Compostellana*: S. MORALEJO ÁLVAREZ, "El patronazgo", 261 y nota 30.

Figura 300
Catedral de Santiago de Compostela. El Apóstol Santiago recibe a los peregrinos desde el capitel n.º 103 del pilar central del pórtico interior del transepto norte
Foto Pablo Porral

uno de los pilares fundamentales del complejo programa de enaltecimiento de la sede compostelana y su carácter apostólico durante la prelacía de Diego Gelmírez[760].

Si nos fijamos por un momento en el ambiente vegetal en el centro del cual se sitúa nuestro Apóstol nos daremos cuenta que nada tiene que ver con las lianas enmarañadas que aprisionaban las figuras de los capiteles comentados. En este caso se trata de un paisaje ideal también tópico de la literatura grecolatina[761], que aquí se materializa en el orden con el que se organizan las hojas del capitel vegetal de tipo compostelano[762].

Si recuperamos por un momento el texto ya citado de la obra *Enarrationes in psalmum* de San Agustín entenderemos mejor este cambio de paisaje. Según el autor, la palabra redentora es predicada por los discípulos de Cristo, los Apóstoles que *extirpatores silvae sunt: ut exstirpent silvam, liberent de captivitate terram, et struant, aedificent, annuntiando magnitudinem domus Domini. Unde silva daemonum exstirpatur, nisi praedicetur ille qui super omnes est?*[763]. El texto de San Agustín debía de ser sobradamente conocido en el ambiente compostelano donde los redactores del *Liber Sancti Iacobi* hacen gala, en muchas ocasiones, de un amplio conocimiento de la literatura homilética más prestigiosa[764]. Es

[760] F. López Alsina, "Diego Gelmírez", 313-315.

[761] E. R. Curtius, *Literatura europea* 263-268.

[762] Ya hemos comentado como este tipo de capitel, con múltiples variaciones, "invade" el espacio del transepto y de la nave de la basílica. Su interés radicó no sólo en ser una evocación del capitel corintio de estirpe clásica con la que se quiere investir al edificio de su prestigio antiguo, sino también porque se presenta como una metáfora del renacer de la Iglesia de la Reforma Gregoriana y de la nueva relación del hombre medieval con la naturaleza, resultado positivo de la creación divina que conduce a Dios. A este respecto ver: M-D. Chenu, *La théologie au XIIéme siècle*, Paris, 2006, 22 y ss. Para las consecuencias artísticas de este pensamiento: M. A. Castiñeiras González, "Arte románico y reforma eclesiástica", *Semata*, 7 (1996), 337-332, espec, 308 y J-C Baschet, J-C Bonne y P-O. Dittmar, "Saint-Marcellin de Chanteuges: une singulière évocation du monde créé", *Images Re-vues*, Hors-série 3, 2012, http://imagesrevues.revues.org/1810.

[763] San Agustín, *Enarrationes in psalmos*, XCV, *MPL*, vol. 37, col. 1231.

[764] Gregorio Magno, Beda el Venerable, San Jerónimo o el propio San Agustín son algunos de los exegetas cristianos citados por los autores del *Liber* ya desde su primitiva formulación hacia 1080, cfr.: F. López Alsina, "Diego Gelmírez", 310-311.

precisamente en esta compilación jacobea donde encontramos el texto que mejor ilustra el contexto de este capitel del Apóstol Santiago concretamente en uno de los sermones que se proponen para ser leídos el día de la pasión de Santiago, el 25 de Julio. Se trata del *Spiritali igitur iocunditate,* un texto que todavía hacia 1135, cuando fue redactado, retoma estas mismas ideas agustinianas:

> *Hic* ***velut vinearum procurator*** *ecclesiasticam vineam magno labore plantavit,* ***viciorum tribulos extirpans****, spinas pravorum actuum resecans, bonos palmites edificans evangelicorum dogmatum sepem circa eam contra* ***barbaras feras*** *agens;* ***vulpes heréticas****, quarum mos est demolire vineas, procul ab ea explellens, torcularem altaris novi et turris fidei in ea edificavit (Is 5, 2)* (Liber Sancti Iacobi I, 6)[765].
>
> "Él como un mayordomo de las viñas, plantó con gran trabajo la viña de la Iglesia, **extirpando los abrojos de los vicios**, cortando los espinos de las malas acciones, formando buenas cepas, poniendo alrededor el seto de los **dogmas evangélicos** contra las **bestias salvajes**, espantando lejos de ella a las **zorras de la herejía** que acostumbraban a destruir las viñas, y edificó también en ella el lugar del nuevo altar y la torre de la fe (Is 5, 2)"[766].

Santiago se presenta aquí, por lo tanto, como el discípulo de Cristo que no sólo trae la Palabra —representada por el libro al que señala— para extirpar las zarzas y las *barbaras feras* que veíamos en los capiteles anteriores —que representan el paganismo, los demonios y, en definitivas cuentas, el pecado[767]— sino que recibe a los peregrinos y penitentes en la puerta de su santuario como una esperanza de Redención. No en vano el autor de otro de los sermones del Calixtino, el célebre *Veneranda dies,* recoge este *topos* de la *selva* en la que habita el pecado —representado en este caso por un animal salvaje, el lobo— cuando dice:

> *O sancti Iacobi peregrine, noli mentire illo ore, quo eius osculatus es altare. Cum pedibus quibus tot passus pro eo fecisti, noli ire ad prava opera. Cum manibus quibus eius altare venerandum tetigisti, noli malum operari. Si totum corpus tuum ad custodiendum ei conumendasti, ergo omnes artus tuos illi custodi. Si ovis fidelis es illi commendata, noli esse* ***viciorum vepribus erronea****.* ***Quod ei dedisti, non des lupo. Noli servire diabolo****, qui debes iure servire Deo et eius apostolo* (Liber Sancti Iacobi I, 17)[768].
>
> "¡Oh peregrino de Santiago! No mientas jamás con la boca que ha besado su altar. Con os pies con los cuales tantos pasos anduviste por él no camines jamás hacia las malas obras. Con las manos con que tocaste su venerando altar no hagas mal. Si todo tu cuerpo lo encomendaste para que lo custodiara, por lo mismo guárdale todos tus miembros. Si como oveja fiel estás a él encomendada, **no te extravíes por las zarzas de los vicios. Lo que a él le diste, no se lo des al lobo. No quieras servir al diablo**, pues tienes derecho y debes servir a Dios y al Apóstol"[769].

Pero para alcanzar la Redención que trae la Palabra predicada por el Apóstol es necesaria la renovación espiritual a través de la penitencia. Esta idea es, precisamente, uno de los ejes de la conocida como *Epistola de Santiago a las Doce Tribus* en la que, por primera vez, se presenta la confesión sacramental como fórmula para alcanzar el perdón de los pecados:

> *"****Confesad, pues vuestros pecados uno a otro****, y orad los unos por los otros para que seáis salvos; porque mucho vale la oración perseverante del justo"*[770].

765 *LSI*, 38.

766 *LSIes*, 70.

767 Este fragmento ya había sido invocado por M. Castiñeiras a propósito de las alimañas, entre ellas una zorra, que aparecen entre las ramas de vid que decoran las columnas romanas de San Carlo a Cave, a ese respecto *vid.*: M. A. Castiñeiras González, "*Didacus Gelmirius*", 69.

768 *LSI*, 92.

769 *LSIes*, 198.

770 Epístola católica del Apóstol Santiago, 5, 16.

Aunque esta carta está atribuida a Santiago el Menor, la confusión entre los dos apóstoles tenía una larga tradición en Compostela y en la Península Ibérica[771] lo que debió de provocar no sólo que aquí a Santiago se le represente con un libro sino también que en el programa iconográfico de este pórtico interior se haya hecho una elaborada alusión a la renovación a través de la penitencia, un sacramento que, por otro lado, estaba siendo puesto en valor por el ideario de la Reforma Gregoriana. Es esta, de hecho, una idea constante en los sermones del *Liber Sancti Iacobi* que, como vimos, vieron plasmadas sus enseñanzas en diversos capiteles de esta zona. Al igual que en el programa iconográfico de estos capiteles, en sus textos, frente a las advertencias contra el pecado y la amenaza con los tormentos infernales, se propone un renacimiento espiritual que cada fiel debe realizar a través de la confesión, la penitencia, la oración y la práctica constante de las virtudes[772].

Para la plasmación simbólica de esta idea se recurre, una vez más al bestiario, en primer lugar, con las ordenadas águilas del capitel número 108 donde, como sucedía en el capitel del Apóstol, las lianas vegetales dan paso a la carnosidad y exuberancia de las grandes hojas a las que se adaptan los cuerpos de las aves. Además de este paisaje positivo, el contexto en el que se integra este capitel invita a proponer esta lectura en clave penitencial ya que, como vimos, el águila se consagró desde la tardoantigüedad como un símbolo de renovación, sobre todo a partir de la difusión del *Fisiólogo Griego*.

Ciertamente, esta tradición procede, una vez más, de los Salmos. En uno de ellos, concretamente el número 102, que, además, era uno de los empleados en los ritos penitenciales dado su contenido de acción de gracias a Dios por la remisión de los pecados, se da cuenta de esta propiedad del águila diciendo: "que se renueve tu juventud como la del águila" (*Salmos 102, 5*).

A su lado, en el mismo pilar el capitel 107 continúa esta lectura de esperanza en este caso con una composición de leones afrontados (figura 166). Si bien los leones ya aparecían en muchos de los capiteles precedentes con un significado maligno, en este caso, el orden hierático con la que se nos presentan y el tipo de flora que los enmarca que, como en el capitel de las águilas, trasluce el orden y la carnosidad del paisaje ideal, nos lleva a atribuirles una significación en clave positiva (figura 301). De nuevo es el *Fisiólogo Griego*, el que nos da la clave de su lectura en este contexto concreto:

> "La segunda peculiaridad del león es: **cuando duerme sus ojos velan y permanecen abiertos**, según lo testifica el esposo de el Cantar de los Cantares, al decir: Yo duermo, pero mi corazón vela (Cnt. 5, 2) Efectivamente, mi Señor durmió corporalmente en la Cruz, pero su divinidad vela siempre a la diestra del Padre (Mt. 26, 64). Pues el que cuida de Israel no duerme ni dormita (Sal. 120, 4)" (*Fisiólogo griego*, I)[773].

Una vez más, el autor del *Fisiólogo* busca el apoyo bíblico de los Salmos para una de las propiedades simbólicas del león[774]. De esta forma, la imagen del capitel no sería otra cosa que una nueva llamada de atención al penitente que, tras la renovación propuesta en el capitel anterior, esté siempre atento y vigilante para no caer de nuevo en la tentación. Tenemos que imaginar como en el rito de las recomendaciones finales a los fieles, tras la absolución, se les exhortaría a renovarse como el águila y a estar vigilantes como los leones.

Es este un uso de las propiedades simbólicas de águilas y leones que no era desconocido para el taller compostelano ya que, recordemos, había sido utilizado en la girola para una

[771] Esta procedía de la autoridad isidoriana, concretamente de un discutido pasaje de *De ortu et obitu patrum*" cfr.: S. Moralejo Álvarez, "El patronazgo", 264.

[772] V. M. Berardi, "*Multi clerici sunt*", 25.

[773] *FG*, 41.

[774] F. McCulloch, *Medieval latin and french*, 137-138.

Figura 301
Catedral de Santiago de Compostela. Las águilas en el contexto figurativo del pórtico interior norte como imagen de la renovación a través de la penitencia
Foto Pablo Porral

audiencia de tipo monástico[775]. Ahora la ductilidad que en muchas ocasiones demuestra la simbología animal románica hace que se adapten a un nuevo contexto programático donde la figuración se dispone de una forma intencionada. No es de hecho casual la colocación del patrono del santuario en el centro de este pórtico interior, ni que a su alrededor, y particularmente a su izquierda, se concentren las imágenes con una mayor carga negativa, ni siquiera que a su derecha aparezcan las de lectura positiva que, además, marcan el camino hacia las capillas abiertas en el muro meridional del transepto donde fieles y peregrinos disponían de la oferta cultual propia de una iglesia de peregrinación[776].

BESTIARIO, NATURALEZA HUMANA Y LA REFORMA DE GELMÍREZ

En la nave colateral oriental del transepto sur dos capiteles llaman nuestra atención por su estudiada situación frente al arco, hoy tapiado, de la antigua puerta de la Canónica. Exteriormente, como ya propusimos, la puerta tenía un sencillo programa en el que los dos santos situados en las jambas presentaban ante la audiencia de canónigos el modelo de *vita apostólica* que impulsaba la Iglesia desde Roma y que en Compostela tuvo como su mayor defensor e impulsor al arzobispo Diego Gelmírez.

En el interior, siguiendo la idea de pórtico interior que hemos visto en la puerta norte, los capiteles de las caras orientales de los pilares inmediatos se decoran con los "antimodelos" de la vida piadosa y ordenada que debería llevar el clero catedral.

Así, en el número 205, se da cita un variado elenco de animales salvajes presididos, en la cara central, por un mono acróbata (figura 303). En el lateral izquierdo, aparece el oso, animal que poseía una amplia tradición textual y oral que, debido a sus características

[775] V. Nodar Fernández, *Los inicios*, 99-102.

[776] S. Fernández Pérez y V. Nodar Fernández, "*Vita peregrinatio est*: Reflexións sobre o capitel historiado no transepto norde da Catedral de Santiago", *El camí de Sant Jaume I Catalunya*. Barcelona, 2007, 386.

vitales, hacía que fuesen considerados imagen de la lascivia, la ira, la pereza y la gula[777]. En la exégesis cristiana medieval lo encontramos relacionado en las *Allegoriam in universam sacram scripturam*, de Rabano Mauro quien, de nuevo lo identifica, no solo con la crueldad sino también con los vicios:

> ***Ursus est quilibet crudelis**, ut in Isaia: «Vitulus et ursus pascentur, «id est, qui crudelis fuit, sacrae Scripturae epulis reficietur. **Ursus, immunditia**, ut in libris Regum: «Leonem et ursum interfeci ego servus tuus [23],» id est, superbiam et luxuriam ego exstinxi* (Allegoriam in universam sacram scripturam· U)[778].

> "**El oso es todo el que es cruel**, así como en Isaías: "El oso y la vaca pacerán juntos", esto es, el que fue cruel se repondrá con los manjares de la Sagrada Escritura. **El oso es la inmundicia**, como en el Libro de los Reyes: "Tu siervo ha dado muerte al león y al oso", esto es, yo acabé con la soberbia y la lujuria"[779].

En la cara contraria, un grifo, híbrido salvaje frecuentemente utilizado como imagen del Diablo[780] continúa la presentación de modelos negativos:

> *Uns oiseaux est qui est apelés gripons. (...) Cis oisel sont par droit nature si forts que il prennent bien I buef tot vif, et s'en volent atot, et l'en portent a lor pochins.*
>
> ***Cest oisel senefie Diable**. Le buef senefie l'ome qui vit en mortel pechié et il ne s'en velt departir ne retraire ; (...) Li desers senefie infers, dont il vi[e]nt volant. Li pochin senefient diable, qui gisent es desers, c'est ens les tenebres d'infer, ou la caitive ame est ostelee entre les mains de ses anemis* (*Le Bestiaire*, XVIII)[781].

> "Existe un ave llamada grifo. (...) Estos pájaros son por naturaleza tan fuertes que agarran un buey vivo, se echan a volar con él y se lo llevan a sus polluelos.
>
> **Este pájaro representa el diablo**. El buey significa el hombre que vive en pecado mortal y no quiere apartarse ni retirarse de él. (...) El desierto representa el infierno, del que vino volando el grifo. Los polluelos significan los diablos que viven en los desiertos; es en las tinieblas del infierno donde la pobre alma mora en manos de sus enemigos"[782].

Este texto de Pierre de Beauvais redactado entre 1180 y 1206[783] y que recoge una entonces ya larga tradición de bestiarios, identifica claramente al grifo con el Diablo. La audiencia letrada de canónigos, destinatarios de estas imágenes sabría no sólo identificar su carácter negativo sino también identificarse con el "buey vivo" que, según Pierre de Beauvais, representa al pecador que persiste en su error y acaba, por tanto, en el infierno. Un infierno descrito, además, como un desierto inhóspito en el que habitan fieras tal y como aparece representado en algunos capiteles de este transepto.

Este discurso de modelos negativos tiene su máxima expresión en el mono acróbata de la cara principal del capitel. Es una imagen del pecador que, en este caso, se convierte en una perfecta metáfora de la degeneración a la que puede llegar el religioso que, debido a las malas costumbres, olvida las obligaciones de su ministerio para retornar al estado de simio[784]. Este representa el poder de lo profano, y su posición invertida no sólo no parece casual, sino que parece realmente una alusión metafórica a los juglares que con sus cantos, bailes y acrobacias hacían las delicias del pueblo al tiempo que eran criticados por la Iglesia. De hecho, para el caso compostelano tenemos el

[777] J. R. Mariño Ferro, *El simbolismo animal*, 319-320.

[778] Rabano Mauro, *Allegoriae In Universam Sacram Scripturam, MPL*, vol. 112, col. 1086.

[779] Traducción de Fátima Díez Platas.

[780] M. Di Fronzo, "Grifo", *EAM*, vol. 7, 93; J. Chevalier, y A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, vol. II, Paris, 1973, 389-390.

[781] *PB*, 190.

[782] Traducción de J. R. Mariño Ferro, *El simbolismo animal*, 285.

[783] Ver la edición de C. Baker, *Le Bestiaire. Version longue attribuée à Pierre de Beauvais*, Paris, Honoré Champion, Classiques français du Moyen Age, vol. 163, 2010, 16.

[784] J. Chevalier, y A. Gheerbrant, *Dictionnaire* 209.

Figura 302
Catedral de Santiago de Compostela. Almas atrapadas entre las zarzas de los vicios en el capitel n.º 210 delante de la antigua puerta de la Canónica
Foto Pablo Porral

ejemplo del sermón *Vigilie noctis sacratissime* del *Liber Sancti Iacobi*. Este texto homilético que tiene como destinatario al clero compostelano fue redactado hacia 1109-1110[785], es decir, también contemporáneamente a la elevación del transepto, y en él se hace una condena explícita de los juglares en los siguientes términos:

> *Qui enim turpia vel inania vel ociosaverba vel rixas vel stupra vel adulteria vel furta vel ebrietates vel comessaciones illicitas comiserint,* ***vel iocos ioculatorum diversos fecerint vel viderint*** *vel cantilenas mendosas decantaverint vel auscultaverint, nisi resipuerint,* ***profecto dampnabuntur*** (*Liber Sancti Iacobi*· I, 2)[786].
>
> "Pues quienes hayan incurrido en vergüenzas o frivolidades, o en palabras ociosas, o riñas, o estupros, o adulterios, o hurtos, o embriaguez, o juergas ilícitas, o **hayan hecho o contemplado diversos juegos propios de juglares**, o cantado o escuchado canciones picarescas, si no se arrepintieron **se condenarán ciertamente**"[787].

El sermón continúa mostrando su preocupación por el comportamiento del clero compostelano y criticando sus costumbres recurriendo incluso a veces a versos satíricos: *Multi iam pene clerici sunt amatores seculi*[788]. En él se hace una detallada enumeración de las virtudes que debe ostentar un presbítero seguido de una retahíla de acusaciones morales a los que olvidan su función sagrada. En este contexto no resulta extraño que se recurra a las metáforas animales para comparar a los clérigos libidinosos con el oso que devora al cordero[789]:

[785] F. López Alsina, "Diego Gelmírez", 333-334.

[786] *LSI*, 18.

[787] *LSIes*, 23.

[788] Un magnífico análisis de este sermón en: V. M. Berardi, "*Multi clerici sunt*", 22-33.

[789] *Ibidem*, 30.

Figura 303
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 205 delante de la antigua puerta de la Canónica donde, a través del bestiario, se presentan antimodelos para la vida religiosa
Foto Simón Vázquez

Huic plane presbiter similis est, qui mulierem causa penitencie ad se venientem aliis dictis libidinosis decipit. Hic est puteus labentem in se bibens, ***ursus devorans agnam****, leo transgluciens ovem, latro viatorem perimens, cecus cecam ducens* (*Liber Sancti Iacobi* I, 2)[790].

Enteramente igual a éste es el presbítero que engaña a la mujer que acude a él para confesarse con palabras libidinosas. Es el pozo que traga al que en él cae, el **oso que devora al cordero**, el león que engulle a la oveja, el salteador que asesina al viandante, el ciego que guía a un ciego[791].

Los canónigos leerían, por tanto, este capitel como una alusión a las malas costumbres del clero que habían sido erradicadas tras la reforma del capítulo realizada por Gelmírez, al tiempo que como un recordatorio permanente para no apartarse de la regla canónica. La *Historia Compostelana* nos los presenta, de hecho, como un atajo de "patanes (I, 20)[792]", "con las barbas sin afeitar, las capas descosidas y variadas" (II, 3)[793], que vestían como caballeros y no como sacerdotes, y entre los que abundaban vicios como la gula, ya que se dice que algunos comían espléndidamente. Además, la violencia entre ellos debía de ser algo habitual ya que Giraldo, autor de esa parte, llega a admitir que "llegaban a matarse unos a otros (I, 20)[794]".

Con estos referentes textuales no es extraño que, en estos capiteles delante de la Puerta de la Canónica se hayan utilizado bestias salvajes como ejemplo. No en vano en los mismos textos citados de la *Historia*

[790] *LSI*, 24.
[791] LSIes, 40.
[792] *HCes*,110.
[793] *HCes*, 300; F. J. Pérez Rodríguez, *La iglesia de Santiago*, 23-24.
[794] *HCes*,115.

Compostelana, al menos en dos ocasiones, se compara a los canónigos con animales por lo relajado de sus costumbres. En el capítulo en el que se comenta la reforma llevada a cabo por Gelmírez, Giraldo dice: "a todos nosotros que oponíamos resistencia, como **salvajes animales** aún no humillados por la dureza del yugo..." y que, además, "ablandó, dulcificándolos, los duros corazones de los clérigos con el arado de la disciplina" (I, 20)[795]. Más adelante, cuando se trata el tema de la elección de Munio como obispo de Mondoñedo y de Hugo como obispo de Oporto, ambos, recordemos, canónigos de Santiago e íntimos colaboradores de Gelmírez, se rememora la situación en la que se encontraba el cuerpo capitular antes de la llegada del prelado:

> *Postquam enim ad pontificatus honorem annuente Deo in ecclesia supradicti Apostoli sublimatus est,* ***clericos ibi degentes tamquam bruta animalia uomere discipline excoluit, honestate morum ornauit, iugali*** *asperitate depressos scolarum studio desudare conpulit* (*Historia Compostellana,* I, 81)[796].

> "Pues después que fue elevado al honor del pontificado, con el consentimiento divino, en la iglesia del referido Apóstol **cultivó con el arado** de la disciplina a los clérigos que allí **vivían como brutos animales** los adornó con la honestidad de costumbres, y sometidos al yugo del rigor les obligó a esforzarse en el estudio escolar"[797]

Fijémonos que en ambos textos se recurre también a la metáfora bíblica del labrador que somete a los animales y ara los campos para extirpar las zarzas, y que es aplicada asimismo al prelado en otras ocasiones cuando se comenta su gestión al frente de la diócesis "Como buen agricultor, **extirpó espinas y abrojos**, arrancó helechos y ortigas y sembró las semillas convenientes de las plantas" (II, 3)[798]. Una labor que, casi en los mismos términos, se atribuye al apóstol Santiago en el ya citado sermón *Spirituali igitur iocunditate* del *Liber Sancti Iacobi* (I, 6)[799]. La *Historia Compostelana*, un texto producido en el mismo contexto del *scriptorium* compostelano, presenta así a un Gelmírez "santiagomimético" que, como heredero del Apóstol en la sede, continúa luchando contra las espinas y abrojos, símbolo de los vicios y las malas costumbres que son, precisamente, los que aparecen rodeando a las bestias de las caras laterales de este capitel y que vuelven a aparecer cubriendo todo el cesto del número 210 en el pilar contiguo (figura 302). Aquí se ven las consecuencias de este comportamiento inadecuado. Como ocurría en el capitel 105 del transepto norte, las figuras humanas desnudas vuelven a representar las almas de los pecadores atrapadas en las zarzas de los vicios donde, además, habitan bestias como el águila de la cara frontal.

Todavía de camino al coro, los canónigos se encontrarían con un nuevo recordatorio en el capitel de los ibis (n.º 204) (figura 171). Con él se les vuelve a hacer una llamada de atención al presentar un antimodelo ya que parangona a los malos eclesiásticos que Gelmírez quería combatir con sus reformas con estas aves carroñeras que representaban, según los bestiarios como el de Philippe de Thaon, a los que se mantienen en el pecado al margen de la fe y de las normas de la Iglesia: *Foris autem a fide sunt fornicationes, moechiae, detractiones, cupiditates* (...) *exclusi sunt a regno coelorum, mortui cum mortuis pereunt* (*Le bestiaire*, XVII, 2-4)[800].

[795] *HCes*, 115.

[796] *HC*, 127.

[797] *HCes*, 195.

[798] *HCes*, 300; Ver también a este respecto M. A. Castiñeiras González, "Arte románico y reforma" 315.

[799] *LSIes*,70.

[800] Philippe de Thaon, *Le Bestiaire*, edición, introduction, notas y glosario de Emmanuel Walberg, Ginebra, Slatkine, 1970.

EL PÓRTICO INTERIOR DE LA PUERTA MERIDIONAL: TENTACIÓN, CONDENA Y LA CRÍTICA A LAS RELAJADAS COSTUMBRES URBANAS

En el pórtico interior inmediato a la puerta sur de la basílica la audiencia privilegiada para las representaciones animales que aparecen de nuevo concentradas en los capiteles de los pilares sería el sin fin de compostelanos que utilizarían la portada de las Platerías como acceso desde la ciudad que, recordemos, se extendía, en su mayor parte, hacia esta zona sur. El discurso figurativo de esta portada, centrado en la Redención, vuelve a tener una continuidad —tal y como sucedía en la puerta norte— en los capiteles de los pilares del pórtico interior.

Así, si en el tímpano izquierdo, el fiel podía contemplar el ejemplo de Cristo rechazando

Figura 304
Catedral de Santiago de Compostela. Demonio con formas simiescas tienta a Cristo en el tímpano izquierdo de la Puerta de las Platerías
Foto del autor

las tentaciones delante de tres demonios (figura 304), una vez en el interior, se volvía a encontrar con esta misma presencia maligna en el capitel 218 (figura 305). En él, desde lo alto del pilar, dos figuras diabólicas son la perfecta imagen de la tentación que acecha al cristiano. Por si los dos demonios de formas fantasmagóricas no fuesen suficientes, estos se asocian con cuatro osos, una redundancia que abunda más en esta lectura en clave perversa ya que, desde la propia tradición bíblica el oso fue utilizado frecuentemente con un significado diabólico. Así en el *Libro de los Proverbios* se le identifica con los opresores del pueblo judío: "León rugiente, oso hambriento, es el malo que domina al pueblo débil" (Pr. 28, 15). Además, la segunda bestia de la visión de Daniel es "semejante a un oso" (Dn. 7,5), y la temible bestia del *Apocalipsis* "se parecía a un leopardo, con las patas como de oso, y las fauces como las de un león" (Ap. 13,3). Su íntima relación con los dos demonios se materializa, de forma plástica, a través de las consabidas lianas vegetales que, en esta ocasión, sirven como sogas para atar las figuras entre sí por los cuellos.

Esta tentación diabólica, presentada en este capitel de forma genérica, se concretiza en el pilar más occidental a través del capitel número 229 con la mujer con la cabeza de león en su regazo, en el que, como vimos, la presencia del animal es la clave para la identificación del tema (figura 306). En él, una vez más, el taller catedralicio recurre a la

Figura 305
Catedral de Santiago de Compostela. Los demonios de formas bestiales y fantasmagóricas se presentan ante los fieles tras el acceso al templo por la puerta meridional
Foto Simón Vázquez

Figura 306
Catedral de Santiago de Compostela. La tentación de la carne se presenta demonizada antes los fieles en el pórtico interior del transepto sur a través de la imagen de la mujer con la cabeza de león
Foto Simón Vázquez

tradición clásica de utilización de una mujer con atributos como personificación de una idea abstracta[801] para presentar, en este caso desde el formato de capitel, una imagen efectiva de la lujuria que sirviese para persuadir a la audiencia de los peligros la carne y como esta puede llevar al cristiano a la perdición, es decir, al infierno. Ya Serafín Moralejo había llamado la atención sobre el texto del sermón *Veneranda Dies* del *Liber Sancti Iacobi* en el que el autor advertía a los peregrinos de las prostitutas que desarrollaban su perniciosa actividad entre Portomarín y Palas de Rei:

> *Pedisseque hospitum itineris sancti Iacobi, que stuprndi causa peccuniamque adquirendi ad cuiuslibet peregrini lectum nocte instinctu diaboli accedere solent, omnino dampnantur.* ***Meretrices que huius rei causa inter pontem Minee et Palacium in nemorosis locis obviam peregrinis venire solent****, non solum excommunicande sunt, verum etiam ab ómnibus depredande nasibusque verecundande. Sola enim soli apparere solet. Quot modis, fratres, retia sua prava antrumque perdicionis peregrinis sancti Iacobi demon aperit, scribere nequeo* (*Liber Sancti Iacobi* I, 17)[802].

> "Las criadas de los hospedajes del camino de Santiago que por motivos vergonzosos y para ganar dinero por instigación del diablo se acercan al lecho de los peregrinos, son completamente dignas de condenación. **Las meretrices que por estos mismos motivos entre Portomarín y Palas de Rei, en lugares montuosos, suelen ir al encuentro de los peregrinos**, no solo deben ser excomulgadas, sino que además deben de ser despojadas, presas y avergonzadas, cortándoles las narices, exponiéndolas a la vergüenza pública. Solas suelen presentarse a solos. De cuantas maneras, hermanos, el demonio tiende sus malvadas redes y abre el antro de perdición a los peregrinos, me causa asco describirlo"[803].

Este discurso procaz con el fin de ridiculizar las costumbres de los laicos continúa, de hecho, en el capitel contiguo del mismo pilar (número 228)[804]. En la parte baja del cesto surgen del bloque las cabezas de cuatro hombres que se podrían identificar como soldados debido a los cascos que portan sobre sus cabezas (figura 307)[805]. Cada uno de ellos agarra, con una mano, los tallos vegetales, que vuelven a aparecer envolviendo las figuras y, con la otra, la pierna de otra figura que se sitúa encima de sus cabezas a horcajadas y, de la cual, sólo se pueden ver las nalgas, los testículos y el pene. A pesar del orden que rige en la composición que es simétrica con respecto a un imaginario eje central, la posición de los personajes, especialmente los de la parte superior que exhiben, sin vergüenza, sus partes pudendas. Se presenta así, una vez más, una metáfora de los peligros de los comportamientos libidinosos para la vida cristiana. En este caso parece que hubo un interés por caracterizar a los personajes de la composición como militares por lo que parece haber una focalización de este vicio en la soldadesca, y por extensión, una alusión crítica y velada a la violencia que rodeaba la vida de la sociedad medieval. Sirva como ejemplo de esta asociación entre militares, lujuria y violencia una cita de la *Historia Compostelana* en la que se describe a las bandas de guerrilleros armados, partidarios del rey Alfonso el Batallador, como "homicidas, fornicadores, malhechores y adúlteros" (I, 73)[806].

La imagen, al igual que el resto de las de este pórtico interior, tendría una doble audiencia. Por un lado, la de los caminantes que, cumplidos los ritos de la peregrinación, salían de la basílica hacia una bulliciosa ciudad no exenta "de los peligros de la lujuria que podían

[801] W. Köhler, "Personificazione", *EAA*, vol. 7, 77-83; R. Brilliant, "Símboli e attributi", 303-311, espec. 305 y308.

[802] *LSI*, 96.

[803] *LSIes*, 207.

[804] G. Gaillard, *Les débuts*, 181, ya había llamado la atención de este capitel por su procacidad diciendo: "Les corps humains entremèlent leurs membres dans des contorsions obscenes". Ver también los comentarios de M. Durliat, *La sculpture romane*, 324.

[805] G. Menendez Pidal, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, 259-260.

[806] *HCes*, 182.

Figura 307
Catedral de Santiago de Compostela. Soldados mostrando su sexo en posturas acrobáticas como crítica a las relajadas costumbres urbanas
Foto Simón Vázquez

comprometer los frutos de su viaje"[807]. En el otro sentido, estas composiciones servirían para anatematizar las relajadas costumbres de la sociedad urbana teniendo, por lo tanto, como destinatarios a los compostelanos que, recordemos, utilizarían la puerta meridional como acceso a la basílica.

Las consecuencias para los que se dejen llevar por esta vida mundana y licenciosa, se expresan plásticamente en el capitel número 224 situado en el pilar central, de cara a la entrada, donde las almas de los pecadores aparecen atrapadas, retorciéndose en la *silva demonum* donde, de nuevo, habitan los demonios, representados, como no podía ser de otra forma, por las fieras que se asoman entre las zarzas.

EL BESTIARIO COMO UN HITO VISUAL EN EL TRANSEPTO

En el interior del transepto, el fiel encontraba, en medio de las carnosas hojas que invaden la mayoría de los capiteles de los pilares, con una serie de representaciones que no tienen una relación directa con la topografía del espacio y sus accesos pero que sí son muy accesibles visualmente. Se presentan así, como recordatorios del acecho constante del pecado y por tanto como llamadas a la vigilancia. Es así como debemos entender las extrañas bestias que surgen entre las hojas en los capiteles 125, 248 y 128 como encarnaciones diabólicas esperando al incauto pecador para abalanzarse sobre él. Así asoman entre la vegetación, imagen del mundo terrenal, dos simios en el capitel 247 (figura 308). El mono poseía una amplia tradición negativa que en la Antigüedad Cristiana y la Alta Edad Media lo convertía en la perfecta imagen del Diablo. El *Fisiólogo Griego*, al comentar una de sus

[807] S. Moralejo Álvarez, "Artistas patronos y público", 395-430. El autor incluso llega a proponer, basándose en el referido texto del *Veneranda Dies*, que la rotura de la nariz de la mujer del capitel en cuestión no sea casual, sino que refleje el castigo que el autor del sermón propone para las prostitutas que tientan a los peregrinos.

Figura 308
Catedral de Santiago de Compostela. A la derecha, unos monos asoman entre las hojas del capitel n.º 247 mientras que, a la izquierda, son bestias de formas leoninas
Foto Simón Vázquez

características físicas, el hecho de que carezca de cola, comenta:

> "También **el simio es una imagen del demonio**, pues, de hecho tiene un principio, pero no tiene final, esto es, no tiene rabo, de la misma manera que el demonio, al comienzo, era uno de los arcángeles, pero no se ha encontrado su fin" (*Fisiólogo Griego*, XXV)[808].

El ejemplo plástico más próximo que recoge esta tradición es el demonio de rasgos simiescos que ofrece una piedra para que la convierta en pan al Cristo del tímpano de las Tentaciones de la Puerta de las Platerías de la misma Catedral Compostelana y que alude, según Beda el Venerable (672-735) y Walafrid Strabo (808-849), a la tentación de la carne que el simio encarnaba[809].

Todavía en época carolingia, el simio adquirirá una nueva significación, también negativa. Así para Rabano Mauro (776-856) es la perfecta imagen del pecador abyecto que se regocija en sus propios crímenes. La idea fue recogida y difundida durante el siglo XII por los escritos de Bernardo Silvestre (ca. 1075-1126), quien afirmaba efectivamente que el mono era una imagen deformada del hombre y el prototipo del pecador[810]. Concretamente, el simio fue asociado con la lascivia y por ello se convirtió en símbolo de la lujuria y de ahí que sea común encontrarlo mostrando su sexo de forma procaz.

Teniendo en cuenta esta doble tradición los monos de este capitel son, a un tiempo, imagen de los peligros que acechan la vida cristiana entre la vegetación, es decir, en lo mundano, y de las consecuencias para el hombre, que, al pecar, vuelve al estado de mono, animal que había sido, recordemos, el último

[808] PG, 65-66. Ver también, I. Malaxecheverría, *Bestiario Medieval*, 304.

[809] M. A. Castiñeiras González, "La catedral románica", 72.

[810] H.W. Janson, *Apes*, 29-31.

Figura 309
Catedral de Santiago de Compostela. Tigres y leones se presentan ante los fieles en los capiteles n.º 71 y 64 del arco inmediato al santuario
Foto Simón Vázquez

esfuerzo que Dios había hecho antes de crear al hombre. La fusión de los dos simios con los elementos vegetales contribuye también a reforzar la significación negativa que estos animales tienen para el hombre medieval al dar la sensación de que realmente son las tentaciones que habitan en el mundo representado por la vegetación.

Un nuevo ejemplo de pecador se presenta ante los ojos del fiel en el capitel número 64 en el que, recordemos, eran tigres los que surgían entre la maleza (figura 309). Si acudimos, una vez más a los bestiarios nos encontraremos con que sus textos destacan del tigre su gran velocidad narrando la estratagema que realizan los cazadores para llevarse a sus crías. Cuando la tigresa persigue al cazador éste deja caer un espejo al suelo y el animal al verse reflejado abandona la persecución y se deleita en su propia imagen reflejada. La

moralización del pasaje común a casi todos los bestiarios la recoge, por ejemplo, Pierre de Beauvais citando sus fuentes:

> *De ce dist Phisiologe: prendons nos garde que nos ne somes tels con la tigre. Et Amon li proph[et]es dit que cist siecles est example* ***de la foresto u les tigres convesent*** *et rueve a cascun de nos que il soit ententieus de garder son faon, c'est s'ame, car li veneor nos gaitent et espient et on adés lor mireors prest, se il peusent nostre faon enble. Les mireors sont les grans viandes, les grans deduis del monde que nos desirons: de robes, de cevals, de beles femes, de tos altres peciés, si comme li venerre a portrait en son mireor que il gete l'orne en devant. Por ce se doit cascun hon tenir el service de son Creator quar dont n'a Anemis pooir sor l'ame de l'home c'est li faons qu'il covoite a emble.* (*Le Bestiaire*, VIII, Tigre, 20-30)[811]

> "Dice sobre esto el Fisiólogo: Tengamos cuidado de no parecernos a la tigresa. Y Amós el profeta dice que este mundo es semejante a la **selva en que moran los tigres**, y ruega a cada uno de nosotros cuide de conservar su cachorro, es decir, su alma. Pues los cazadores nos acechan y espían, y siempre tienen dispuestos sus espejos, por si pueden arrebatar nuestro cachorro. Los espejos son los grandes festines, los grandes placeres del mundo, que anhelamos; prendas, caballos, mujeres hermosas y todos los demás pecados, como los que el cazador representa en su espejo, que arroja a la cara del hombre. Por eso debe el hombre seguir los dictados de su Creador; entonces es cuando el Enemigo no tiene poder sobre el alma del hombre, sobre ese cachorro del que desea apoderarse"[812].

Los tigres de este capitel son, por lo tanto, una imagen del hombre pecador que vive en medio de la *selva* de los placeres mundanos, representados, una vez más, por el follaje que envuelve a los animales.

811 *PB*, 151-152.

812 Traducción de L. MALAXECHEVERRÍA, *Bestiario Medieval*, 80.

LA NAVE: ¿TEMAS AISLADOS EN UN DESIERTO VEGETAL?

En el nivel bajo de las naves, siguiendo el espíritu de unidad que esta presenta en toda la construcción y decoración de la basílica del Apóstol, se continúan con las dos ideas que regían la situación de los capiteles figurados en el transepto (figura 310). Por un lado, una dispersión de la fauna en medio del "paisaje" representado por los variados capiteles vegetales que decoran el espacio (plano 2). Por otro, una especial concentración de figuración teriomórfica en el último tramo, es decir, el inmediato al Pórtico de la Gloria donde, como ocurría en los pórticos interiores del transepto, también se puede hablar de una verdadera intencionalidad programática en relación con el contenido del portal.

La fauna dispersa a lo largo de las naves parece servir como recordatorio de la vigilancia permanente que debe de caracterizar al cristiano ante el constante acecho del Maligno, una idea que, recordemos, ya encontrábamos en el transepto. Así, vigilantes, se presentan como modelos para el auditorio los leones del capitel número 279. Como ya hemos podido comprobar, el león es uno de los animales más polivalentes del bestiario medieval, aunque aquí su posición invita a interpretarlo como un recordatorio de la vigilancia que el cristiano debe de tener ante los peligros del pecado para la vida religiosa siguiendo la segunda *natura* del león que relatan los bestiarios.

El Diablo, siempre acechante se personifica, a lo largo de las naves bajo diferentes aspectos: las dos arpías del capitel 285 (figura 231), los peligrosos grifos del 315 (figura 87) y los deformes cuadrúpedos que surgen entre las hojas de los capiteles números 20 (figura 82) y 316 (figura 216). El incauto que sucumbe a sus tretas vuelve a estar representado, en el capitel número 3 (figura 244), por el ave atacada por la zorra, animal que como ninguno fue utilizado para encarnar el carácter engañoso del Diablo. Del éxito de la moralización de esta fábula antigua a lo largo de toda la Edad Media da buena cuenta el *Bestiario de Oxford*

Figura 310
Catedral de Santiago de Compostela.
Nave central de la Catedral de Santiago
Foto Simón Vázquez

Figura 311
Catedral de Santiago de Compostela. Tímpano central del Pórtico de la Gloria dedicado a la segunda venida de Cristo

Foto Museo Catedral de Santiago

que a finales del siglo XII todavía recoge esta identificación zorro-demonio:

> "**El zorro simboliza al diablo** porque este último finge estar muerto para mejor engañar a los que viven dominados por la carne. **Así los coge en su gaznate y les castiga**; pero en cambio, para los hombres que viven según el espíritu y la fe en Dios, el diablo está verdaderamente muerto. Los hombres que quieren comprometerse a seguir al diablo en sus obras diabólicas perecerán, como dice el Apóstol: "Sepan que si viven según la carne, morirán; si mortifican la carne por el espíritu, vivirán" y dice a su vez David: "Entrarán en las profundidades de la tierra, se les acuchillará y serán presa de los zorros" (*Bestiario de Oxford*, El zorro)[813].

Tras el Pórtico de la Gloria cuyo programa iconográfico gira en torno a la Segunda Venida de Cristo, el Juicio Final y la Gloria Celestial a partir de los textos de Mateo 24, 29-31; 25, 31-46 y las visiones de San Juan en el Apocalipsis 4-5[814], los cinco capiteles figurados del último tramo de la nave parecen apostillar este mensaje desde su posición aparentemente marginal.

Así Cristo se muestra, en el tímpano del arco central, triunfante sobre el pecado y la muerte (figura 311), venciendo a los demonios que, en este tramo de la nave aparecen representados, por las arpías que pueblan tres de sus capiteles (n.º 1, 6 y 328) (figura 312). En su faceta de raptoras son, además, el contrapunto de los ángeles psicopompos que, en las enjutas de los arcos del Pórtico transportan las almas de los salvados hacia la gloria. El Diablo mismo aparece también (capitel número 7) encarnado en su más habitual forma simbólica en las artes figurativas medievales: el dragón, un híbrido para el que el imaginario cristiano siempre tiene un valor negativo al contrario de otras bestias que pueden ser

[813] *BO*, 27.

[814] M. A. Castiñeiras González, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1999, 24-25.

Figura 312
Catedral de Santiago de Compostela. Arpías en el capitel n.º 6 tras el Pórtico de la Gloria
Foto Pablo Porral

ambivalentes en su lectura simbólica (figura 246)[815]. La identificación Dragón-Satanás procede, sin duda, de los textos bíblicos y fue alentado por los exegetas en sus obras desde los primeros tiempos del cristianismo. Por extensión del sentido simbólico, el dragón pasa a significar el conjunto de los pecadores que siguen los preceptos del Diablo, en contraposición con la Iglesia que sigue las enseñanzas de Cristo:

> "Pisotea las carnes del dragón: **sus carnes son nuestros pecados**. Por eso Dios te dice: "Bajo él festejarán los pueblos" (Job 40,25) (...) Así como los santos son el cuerpo y los miembros de Cristo, **así el cuerpo y los miembros del dragón son los pecadores**, que no abandonan el pecado, sino que en él permanecen unidos. Por eso nos alimentamos del Cuerpo de Cristo, ellos se nutren del cuerpo del dragón. Nosotros que buscamos mantenernos unidos a Cristo, festejamos con la remisión y el perdón de los pecados; ellos que cada día añaden pecados a los pecados, festejan con una serie ininterrumpida de malvadas culpas[816].

Esta oposición Iglesia de Cristo-iglesia del Diablo se expone magníficamente de forma plástica en este capitel donde el dragón es vencido por la pantera. El *Fisiólogo Latino* nos da la clave para esta lectura cuando hace el comentario moral de la *natura* de la pantera, amiga de todos los animales —los cristianos— y enemiga únicamente del dragón —el Diablo— al que destierra a una cueva bajo tierra:

> *Sic et* ***Dominus noster Iesus Cristus, verus pantera****, omne humanum genus quod a diabolo captum fuerat et morti tenebatur obnoxium, per incarnationem ad se trahens "captivam duxit captivitatem", sicut dixit David propheta: "Ascendens in altum cepisti captivitatem, accepisti dona in hominibus* (*Fisiólogo Latino*, XXIV)[817].

[815] M. P. Ciccarese, *Animali simbolici*, vol. I, 379-381; S. Manacorda, "Drago", *EAM*, vol. 5, 724-729.

[816] Ambrosio De Milán, *Explanationes in Psalmos*, xxxxvii, 9, citado por: CICCARESE, Maria Pia, *Animali simbolici*, vol. I, 2002, 381.

[817] *FL*, 54-55.

Figura 313
Catedral de Santiago de Compostela. Las almas son liberadas de las ataduras del pecado en el capitel n.º 8 tras la victoria de Cristo con el Diablo en el capitel contiguo (n.º 7)
Foto Simón Vázquez

"Así también **nuestro Señor Jesucristo, verdadera pantera,** atrayendo hacia sí por medio de la encarnación a todo el género humano que había sido capturado por el demonio y era retenido esclavo de la muerte, "hizo esclava a la esclavitud", (Ef. 4, 8), como dice el profeta David: "Ascendiendo a lo alto cogiste la esclavitud y acceptaste tributos entre los hombres"[818].

La victoria de Cristo permite la liberación de las almas atrapadas por las ataduras del pecado que es lo que se representa en el capitel contiguo del mismo pilar, el número 8 (figura 313). En él, dos figuras masculinas desnudas salen con energía de en medio de las carnosas hojas que llenan la cesta[819]. El tema se inspira en la decoración de la arquivolta interna del arco izquierdo del Pórtico de la Gloria donde se representa la bajada de Cristo al Limbo de los Justos para liberar sus almas que se encuentran inmersas en una vegetación de hojas de col idéntica a la del capitel que comentamos[820]. La relación de este con la representación de la arquivolta va más allá de la inspiración formal ya que parece el momento sucesivo en el que las almas —figuras desnudas— ya liberadas, pueden salir de los infiernos[821].

En el nivel de tribunas no podemos hablar de un programa iconográfico coherente pero la presencia del bestiario en sus capiteles es bastante notable (plano 4) sobre todo por su protagonismo en composiciones de elevado contenido que denotan una finalidad dogmática y moral para un público muy concreto (figura 314). Una intencionalidad que queda patente, por ejemplo en el capitel con Daniel en el foso de los leones que, al igual que más

[818] Traducción Fátima Díez Platas

[819] La misma composición aparece, poco tiempo después, en el crucero de la Catedral de Ourense y en un capitel del antiguo hospital de San Nicolás de Barcelona, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña: R. YZQUIERDO PERRÍN, *El maestro Mateo*, 6.

[820] S. MORALEJO ÁLVAREZ, *El Pórtico de la Gloria*, A Coruña, 2008, 6.

[821] Una composición muy similar se labró también en un capitel del claustro de Notre-Dame-en-Vaux a Châlons-sur-Marne (Saône-et-Loire) pero allí la inclusión de unos diablos que sujetan las almas desnudas le proporcionan un significado negativo de condena, *vid.*: S. PRESSOUYRE, *Images d'un cloître*, 86.

Figura 314
Catedral de Santiago de Compostela. Tribuna de la Catedral iluminada por las ventanas del cuerpo alto
Foto del autor

del cuarenta por ciento de los ejemplos románicos con este tema, se encuentra situado en un espacio no accesible para una audiencia laica (figura 315)[822]. Sirva como ejemplo el comentado capitel de Daniel en el claustro de Saint-Pierre de Moissac (Midi-Pyrénées) donde la historia de este profeta se inscribe dentro de un complejo programa figurativo destinado a una audiencia de monjes cluniacenses[823]. En nuestro caso, la tribuna era un espacio restringido al clero catedral por lo que su audiencia pertenece claramente al estamento de los *oratores*. De este modo, en un sentido tropológico, la imagen podría ser entendida como una lección moral destinada a erradicar las malas costumbres del clero, recordemos, uno de los principales intereses de la Reforma Gregoriana. En este contexto ideológico es en el que se ha encontrado una explicación a un interesante número de representaciones de Daniel con vestimentas litúrgicas o, cuando menos, clericales[824]. J. A. Olañeta, que ha estudiado en profundidad el tema iconográfico de Daniel en el foso de los leones, cita diversos ejemplos plásticos como sendos capiteles en las iglesias francesas de Saint-Pierre de Varen (Tarn-et-Garonne) o Saint-Blaise de Lacommande (Pyrénées Atlantiques).

En el caso que nos ocupa, las vestimentas que lleva Daniel si bien no son litúrgicas, si se corresponden perfectamente con la indumentaria clerical contemporánea lo cual hace más evidente esta lectura moral (figura 315). Sea como fuere, la literatura homilética abunda en la utilización de la figura de Daniel como modelo del clero sobre todo en cuanto temas tan peliagudos como el celibato o la vida en común. Así lo encontramos en textos que

[822] J. A. Olañeta Molina, "Pensamiento y lectura", 101.

[823] Q. Cazes, y M. Scellès, *Le cloître de Moissac*, 56 y 214.

[824] Para una completa justificación de este tema *vid.*: J. A. Olañeta Molina, "Pensamiento y lectura", 101-102.

Figura 315
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de la figura del profeta Daniel con vestiduras clericales del capitel n.º 62t de la tribuna norte de la nave
Foto del autor

frecuentemente son utilizados como fuentes para la confección de homilías moralizantes como las *Enarrationes in psalmos* de San Agustín:

> *Daniel autem vitam quietam elegit,* ***in caelibatu servire Deo, id est, uxorem non qaerens.*** *Erat vir sanctus, in desideriis coelestibus vitam gerens; tentatus in multis, et inventus aurum obrizum. Quam quietus erat, qui et inter leones securus erat Ergo in nomine Danielis, qui etiam vir desideriorum est appellatus ;* ***sed utique castorum atque sanctorum, significantur servi Dei,*** *de quibus dicitur, Ecce quam bonum et quam jucundum* ***habitare fratres in unum*** *(In psalmum CXXXII enarratio.* Sermo ad plebem)"[825].

"Daniel eligió la vida descansada; **en el celibato sirvió a Dios, es decir, no tuvo mujer**; era varón santo, entregado en la vida a deseos celestes; fue tentado muchas veces, y encontrado oro acendrado. ¡Cuán aquietado era el que se hallaba seguro entre los leones! Luego en el nombre de Daniel, que también fue llamado varón de deseos, **pero sin duda castos y santos, se hallaban simbolizados los siervos de Dios**, de los cuales se dice: ¡Ved cuan bueno y deleitoso es **habitar los hermanos en unión**!"[826].

O las homilías de Gregrio Magno que asocia a Daniel con la continencia sexual:

> *Sive namque in veteri, seu in novo testamento, alius est ordo praedicantium, alius continentium, atque alius bonorum conjugum. Unde et idem propheta in superiori parte tres viros liberatos vidit: Noe, Daniel et Job; in quibus videlicet tribus praedicatores, continentes et conjugati signati sunt. Nam Noe arcam in undis rexit, atque ideo figuram rectorum tenuit.* ***Daniel in aula regia abstinentiae deditus fuit, et idcirco vitam continentium signavit.*** *Job vero in conjugio positus, et curam domus propiae exercens, placuit Deo, per quem digne bonorum conjugum ordo figuratur (Homilia IV. Quatuor versibus a nono ad duodecimum allegorice aut moraliter explicatis, absolvitur,* II, IV, 5)[827].

"Pues tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, existe por un lado el orden de los que predican, por otro el de los que se contienen y otro el de los buenos cónyuges. De ahí que del mismo modo en la parte superior el profeta vio a tres varones liberados: Noé, Daniel y Job. En estos tres se señalan a los que predican, a los que se contienen y a los casados. Pues Noé gobernó el arca a través de las olas y por eso poseyó la figura de los gobernadores. **Daniel en el palacio real se entregó a la abstinencia, y por eso mostró la vida de los sobrios**. Sin embargo, Job como casado agradó

[825] San Agustín, *Enarrationes in psalmos, MPL*, vol. 37, cols. 1731-1732.

[826] Traducción de Balbino Martín Pérez, consultado en https://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni salmi/esposizione salmo 190 testo.htm

[827] Gregorio Magno, *Homiliarum in Ezechielem prophetam, MPL*, vol. 76, col. 976B-976C; A. Olañeta Molina, "Pensamiento y lectura", 103.

a Dios ocupándose del cuidado de su propia casa, y por medio de él se señala el orden de los buenos cónyuges"[828].

Por último, no debemos de olvidar que una de las funciones primordiales del espacio donde se sitúa este capitel, la tribuna, era la litúrgica. A falta de datos concretos sobre su uso procesional o estacional, las fuentes compostelanas si nos dan noticias precisas sobre las capillas y altares que se habilitaron en este espacio[829]. Por esta razón, un Daniel con vestimentas eclesiásticas y, lo que es más interesante, realizando un gesto de oración con sus manos que era particularmente utilizado en diferentes momentos de la liturgia eucarística no sólo no resulta extraño sino que se convierte en un *exemplum* plástico, un modelo de fe, para el clero catedral que, como vimos, sería prácticamente el único que accedería a este espacio[830]. Como precedente para esta lectura podríamos volver a citar, entre otros, los dos capiteles con el ciclo de Daniel del claustro de Moissac en los que el profeta ha sido interpretado por Q. Cazes, y M. Scellès, como un modelo de vida monástica, también a la luz de textos como el citado de san Agustín[831].

Un nuevo modelo se presenta en el capitel 324 personificado en el león y a través de una de las *allegoriae* narradas por los bestiarios en el que el encuentro entre dos animales de distinto signo se interpreta como una lucha entre la virtud y el vicio. El comentado capítulo del bestiario de Philippe de Tahon sobre el león nos da la lectura alegórica de esta lucha con el asno:

Or oëz senz dutance
D'iço signefiance.
Li leüns signefie
Le fiz Sainte Marie;
Reis est de tute gent
Senz nul redutement;
Poanz est par nature
Sur tute creature,
(...)
E par l'asne entendum
Judeus *par grant raisun.*
Asne est fois par nature,
Si eum dit escripture ;
Ja n'istrat de sa rute
Se l'em ne li tolt tute.
Tute itel nature unt
Li Judeu ki fol sunt;
ja en Dé ne crerunt
Se par force nel funt;
Ja n'ierent cunverti
Se Deus n'en ait merci (*Le Bestiaire*, vs. 41-89)[832].

"Escuchad, pues, con toda certidumbre, la significación de esto. **El león significa el Hijo de la Virgen María**; es sin duda alguna, el rey de todos los hombres; por su propia naturaleza tiene poder sobre todas las criaturas. (...) **y por el asno, entendemos evidentemente a los judíos**. El asno es estúpido por naturaleza, como dice la Escritura, y no saldrá de su camino si no le arrancan de él. La misma naturaleza tienen los judíos, que son unos necios: no creerán en Dios, si no es por la fuerza. No se convertirán, si Dios no le da esa merced"[833].

828 Traducción de Fátima Díez Platas.

829 Son la *Historia Compostelana* en los capítulos 25 y 55 del libro II y el *Liber Sancti Iacobi* en el capítulo noveno de la famosa guía del peregrino del libro V: *HC*, 345-346 y 402; *LSIes*,564-565; Para este uso privado y eclesiástico de la tribuna *vid.*: M. A. Castiñeiras González, "*Didacus Gelmirius*", 59-60 y I. Bango Torviso, "Catedral de Santiago", *Enciclopedia del románico en Galicia. A Coruña*, Vol. II, Aguilar de Campoo, 2012, 954-958.

830 A este respecto, hay que recordar también que existe una estrecha relación entre este tema veterotestamentario y la liturgia de la misa que parte del comentario al libro de Daniel de san Jerónimo. Para este autor, el profeta, como prefiguración de Cristo, es la promesa de la salvación y la ofrenda de Habacuc (Dn. 14, 32-38), alude a la transubstanciación del cuerpo y la sangre de Cristo en la Eucaristía, *vid.*: J. A. Olañeta Molina, "La representación de Daniel", 25. Esta misma interpretación de tipo anagógico había sido presentada por S. Moralejo para el capitel de Daniel en el foso de los leones de la portada occidental de la Catedral de Jaca (Huesca), a este respecto vid: S. Moralejo Álvarez, "Aportaciones a la interpretación", 96.

831 Q. Cazes, y M. Scellès, *Le cloître de Moissac*, 214.

832 *PT*, 2-4.

833 Traducción de L. Malaxecheverría, *Bestiario Medieval*, 90-91.

El león, como rey de los animales, es, en este caso, una representación de Cristo que muestra todo su poder sobre los necios incrédulos, representados aquí por el asno que, por su propia naturaleza —la estupidez y la tozudez— es la imagen de los judíos y, por extensión, de los incrédulos. La duplicación del león en el capitel de Santiago refuerza el mensaje didáctico del texto en el que el león-Cristo era el absoluto protagonista con su triunfo presentándose como un modelo de conducta militante para el clero que debe luchar, tal y como postulaba la Reforma Gregoriana, contra la incredulidad. Esta aparece representada también en la tribuna en el capitel con el búho (n.º 70), animal cuya larga tradición negativa sin ninguna duda influyó en autores como Rábano Mauro para el que esta ave significa aquellos que se han entregado a las tinieblas del pecado y que, por lo tanto, huyen de la luz de la justicia. Una idea que luego pasó a los bestiarios medievales como el de Oxford cuyo autor afirma:

> "**Representa a los judíos**, que persiguieron al Salvador venido para liberarles, diciendo: "no tenemos otro rey que César", y prefirieron las tinieblas a la luz. El Señor volvióse hacia nosotros y nos iluminó, a nosotros que nos encontrábamos en las tinieblas y la sombra de la muerte, y de quienes se ha dicho: "el pueblo que no conocía se me sometió"; y en la obra de otro profeta: "no llamaré a este pueblo "mi pueblo", no querré al que quería; los hijos del pueblo judío me son extraños" (*Bestiario de Oxford*, La lechuza)[834].

Su posición en el capitel, surgiendo de entre la vegetación con el acento puesto tanto en las potentes garras apoyadas en el astrágalo como en la expresión facial, son una buena expresión plástica de estos textos reseñados que coinciden todos en destacarlo como un modelo negativo que denostar.

[834] *BO*, 70.

LOS ANIMALES EN EL MUNDO TERRENAL DE LA CRIPTA: UN ESPACIO PARA EL CULTO AL APÓSTOL SANTIAGO.

El espacio arquitectónico de la cripta occidental de la Catedral de Santiago fue magistralmente interpretado por S. Moralejo quien propuso que todo el macizo occidental de la basílica había sido concebido como una arquitectura simbólica[835]. En esta lectura anagógica del espacio construido, la cripta sería una alegoría del mundo terrenal en el que habitan los mortales. En este espacio las bóvedas que cubren los espacios eclesiales y la bóveda celeste, tan repetida por los exegetas medievales, se lleva hasta su máxima expresión al estar sus crucerías culminadas con las famosas claves en las que se esculpieron el sol, la luna y, si queremos, dos grandes estrellas en forma de florones (figura 316).

Contribuía en gran manera a esta lectura su situación topográfica bajo la basílica, en la parte más cercana a la tierra. Pero también su orientación hacia occidente, punto cardinal que compartía, en la exégesis medieval, las mismas connotaciones negativas que el septentrional representando el mundo secular[836].

En este mundo terrenal, la decoración vegetal que invade no sólo los capiteles del interior sino también las jambas de la portada e incluso sus columnas adquiere un carácter de ambientación botánica muy decorosa —en el sentido clásico del término— con su lectura simbólica (figura 317).

Ya vimos como esta vegetación, en ocasiones, alberga figuración formada por los habitantes del mundo terrenal: el género humano y los animales (plano 6). Juntos forman un programa iconográfico en el que se hace patente, entre otras ideas, la presencia del mal en el mundo (figura 318)[837]. Esta se anuncia ya

[835] S. Moralejo Álvarez, "La imagen arquitectónica", 237-246, espec. 242-244.

[836] S. Moralejo Álvarez, "Notas", 236, nota 43.

[837] "(...) el carácter terrenal de dicha dependencia parece confirmarlo la iconografía de sus capiteles, alusiva a los

Figura 316
Catedral de Santiago de Compostela. Bóveda de la cripta con la clave con un ángel sosteniendo el disco solar
Foto del autor

Figura 317
Catedral de Santiago de Compostela. Jamba de la portada de la cripta decorada con vegetación y animales alusivos al mundo terrenal que simbólicamente representa el espacio de la cripta
Foto del autor

Figura 318
Catedral de Santiago de Compostela. Vista general de la girola de la cripta y la exuberante decoración de sus capiteles
Foto del autor

Figura 319
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de las arpías del capitel n.º 35c de la portada de la cripta
Foto del autor

Figura 320
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de uno de los monstruos híbridos que ocupan el capitel n.º 35c de la portada de la cripta
Foto del autor

al espectador desde incluso antes de acceder al interior. De hecho, en la antigua portada, tres capiteles presentan encarnaciones diabólicas en la forma de monstruos híbridos. Pero esta presentación se hace a través de dos conceptos opuestos: la belleza fascinante y la fealdad repulsiva. El primer concepto está representado por las arpías (n.º 35c) cuya hermosura y encanto femeninos encarnan a la perfección el atractivo que el pecado tiene, al menos aparentemente (figura 319). Su realidad, en cambio, se define por su extrema rapacidad—*rabida fame semper insaturabiles erant,* según el *Liber Monstrorum* (I, 44)[838] "eran de insaciable y perenne voracidad" — y por su capacidad de hablar las lenguas de los hombres —*Quae hominum linguas loqui potuerunt* (I, 44)[839] "Podían hablar las lenguas de los hombres" — características ambas que comparten con el Maligno y permiten identificarlas con él[840].

El segundo concepto, la fealdad repulsiva, aparece encarnado por los monstruos del capitel número 34c, en la puerta izquierda (figura 320). La inestabilidad de sus cuerpos que adoptan partes de diferentes especies combinándolas para crear un ser estremecedor,

vicios humanos y con ausencia de toda representación específicamente sacra": S. Moralejo Álvarez, "La imagen arquitectónica", 243.

[838] *LM*, 66-67.

[839] *LM*, 66-67.

[840] Un interesante parangón para esta utilización programática del tema de la arpía lo encontramos en la iglesia francesa de Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône (Saône-et-Loire). Allí, las arpías se insertan, en la nave, en medio de un repertorio de temas que, como en la cripta compostelana, hacen alusión al pecado: Caín y Abel, la Ascensión de Alejandro, lucha de águilas y pequeños cuadrúpedos... El transepto, por su parte, es una zona de transición con un capitel dedicado al Pecado Original hacia el coro, entendido como el paraíso donde las escenas de los capiteles tienen escenas posteriores a la Resurrección y temas eucarísticos muy adecuados para la zona del altar: M. Angheben, *Les chapiteaux romans*, 434-435.

Figura 321
Catedral de Santiago de Compostela. La maleza del capitel n.º 18c envuelve a los pecadores cabalgando onagros observados por arpías
Foto del autor

Figura 322
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de una de las bailarinas del capitel n.º 36c de la cripta
Foto del autor

brutal y violento sería fácilmente comprensible tanto por un auditorio culto como por uno de *illiterati* como una presencia demoníaca.

Una vez en el interior del espacio de la cripta, la presencia del pecado en el mundo se hace patente a través de temas alegóricos como las bailarinas del capitel número 36c en el que dos sensuales mujeres se contonean incitando a la lujuria (figura 322)[841].

A la tentación de la carne han sucumbido, de hecho, los pecadores que cabalgan los onagros del capitel derecho del ábside, (n.º 18c) un animal que por su carácter salvaje, junto con otras de sus características vitales, se hizo merecedor de ser una de las imágenes del Diablo en las moralizaciones de los bestiarios desde sus más antiguas versiones[842]:

> "***Onager igitur figuram habet diaboli**, quia cum scierit noctem et diem coequare (hoc est cum viderit diabolus populum qui ambulabat in tenebris et umbra mortis modo converti ad Dominum vivum, et coequari fidei patriacharum et prophetarum, sicut coequatur nox cum die), iccirco rugit nocte ac die per singulas horas, querens escam suam quam perdidit*" (Fisiólogo Latino, XXI)[843].

[841] S. Moralejo Álvarez, "La imagen arquitectónica", 242-244.

[842] F. McCulloch, *Medieval latin and french*, 144-145.

[843] *FL*, 50-51.

Figura 323
Catedral de Santiago de Compostela. Capitel n.º 11c del ábside central de la cripta con la representación de la Viña del Señor
Foto del autor

El onagro representa el diablo, porque cuando sabe que la noche y el día tienen la misma duración (es decir, cuando el diablo ve que el pueblo que caminaba en las tinieblas y en la sombra de la muerte, convertirse al Dios vivo y equiparar la fe de los patriarcas y de los profetas como la noche se equipara con el día), por esto rebuzna noche y día, cada hora, buscando el alimento que perdió[844].

En la parte superior de la cesta, las arpías se encuentran observando la escena, al acecho. Son, en su faceta de raptoras, las encargadas de arrastrar hacia la perdición eterna a los pecadores.

El contrapunto a este panorma desesperanzador se encuentra en el capitel situado justo enfrente, sosteniendo el del arco triunfal de esta capilla central por su parte norte (n.º 11t) (figura 323). El primer elemento que nos llama la atención en su composición es el tallo vegetal que, ordenadamente y formando círculos se reparte por toda la cesta. Sus tallos gruesos y fasciculados rematan en carnosas hojas y caulículos. En medio de esta vegetación encontramos unas figuras masculinas caracterizadas como rústicos por unas vestimentas en las que no falta la característica capucha para protegerse de las inclemencias del tiempo (figura 324). Esta caracterización viene refrendada por la *falx potatera* que portan dos de ellos y que el escultor describe con todo detalle. Es visible, de hecho, el mango y el filo curvo, similar al de una hoz, con el podón en su parte convexa, que precisamente se utiliza para eliminar las ramas muertas de las vides. Este instrumento, lejos de ser un elemento accesorio nos da la clave para la interpretación de la composición como una escena de poda en la viña. Estos hombres están, por lo tanto, cuidando una viña que, en el contexto sacro en el que nos encontramos no pude ser otra que la Viña del Señor. La imagen bíblica de la viña, que se identifica primero con el pueblo de Israel y después con la propia Iglesia,

[844] Traducción del autor

aparece representada aquí por los tallos de carnosas hojas en clara alusión al texto evangélico de san Juan:

> "Yo soy vid verdadera y mi Padre es el viñador. Todo sarmiento que en mi no da fruto, lo corta y todo el que da fruto lo limpia para que dé más fruto. Vosotros estáis ya limpios gracias a la palabra que os he dicho. Permaneced en mí, como yo en vosotros. Lo mismo que el sarmiento no puede dar fruto por sí mismo si no permanece en la vid así tampoco vosotros si no permanecéis en mí.
>
> Yo soy la vid y vosotros los sarmientos. El que permanece en mí y yo en él, ese da mucho fruto porque separados de mí no podéis hacer nada" (Jn 15, 1-8)[845].

Los rústicos del capitel forman, por lo tanto, parte de esta alegoría figurada al trabajar la Viña del Señor que debe ser podada para que sus frutos, es decir, las buenas obras, sean más abundantes. La vid en este contexto es, por tanto, un símbolo mesiánico. El pueblo elegido se representa como la vid o la viña del Señor. Toda vid debe ser, según el texto, fecunda, de ahí el protagonismo que adquiere en este contexto una escena de poda, que, a primera vista, podría verse como un tema profano incluido sin más dentro de un contexto sacro como la cripta. En el contexto compostelano podemos rastrear la referencia a la viña como metáfora de las buenas obras y símbolo mesiánico, en el sermón *Spiritali igitur iocunditate*, compuesto para la fiesta de la pasión de Santiago, el 25 de Julio y en el que se recogen unos versos de Venancio Fortunato (536-610):

Figura 324
Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de uno de los viñadores del capitel n.º 11c podando con la *falx potatera*
Foto del autor

[845] *BJ*, 1496.

Rebus apostolicis direxit vinitor antes;
arva ligone movens, ***falce flagella premens.***
ex agro Domini lambruscam excidit inertem,
atque racemus adest, quo fuit ante frutex
(*Liber Sancti Iacobi*, I, 6)[846].

"**Viñador de las viñas apostólicas**
puso en forma los liños, removiendo
la tierra con la azada y **recortando**
los sarmientos con hábil podadera
Del campo del Señor la vid silvestre y estéril
extirpó, y se ven ahora racimos en lo que
antes fue matojo"[847]

La Viña del Señor de este capitel se opone temáticamente al capitel contrario (n.º 18c) (figura 321) en el que, como vimos, las bestias salvajes y el pecado se desarrollaban en medio de las zarzas de los vicios representadas figuradamente por la liana vegetal que rodeaba las figuras. Se oponen también por su posición topográfica (figura 318), enfrentados sosteniendo el arco de acceso a la capilla central de la cripta que estaba dedicada precisamente al Apóstol Santiago quién "como un mayordomo de las viñas, plantó con gran trabajo la viña de la Iglesia, extirpando los abrojos de los vicios, cortando los espinos de las malas acciones, formando buenas cepas, poniendo alrededor el seto de los dogmas evangélicos contra las bestias salvajes" según elogiaba el comentado sermón *Spiritali igitur iocunditate* del *Liber Sancti Iacobi* (I, 6)[848].

Los textos del *Liber* utilizan la metáfora bíblica del *agro Domini* para hacer un elogio del Apóstol Santiago, verdadero viñador que eliminó las zarzas del pecado y sembró con su predicación las semillas de la Fe permitiendo que florecieran las buenas obras tal y como se pone de manifiesto en el sermón *Veneranda dies* de nuevo citando un poema de Venancio Fortunato:

Florens divino pinguescat vinea cultu,
et matura suo sit speciosa botro,
fructibus eternis ut compleat horrea celi.
Unde annime vivo fonte fluente bibant (*Liber Sancti Iacobi*, I, 17)[849]

"**Florecerá con divino cultivo la viña lozana**
y las maduras uvas le prestarán belleza.
Para llenar las bodegas del cielo con su eterno fruto
de donde viva la fuente fluya y las almas beban[850]"

Las almas puras bebiendo de los frutos de las buenas obras es precisamente lo que se representa en la cripa a través de las palomas de los capiteles números 41c y 23c (figura 325). Son estas unas aves que el texto de los bestiarios siempre asociaba con la pureza del espíritu humano. El mejor ejemplo de esta tradición la encontramos en el autor del Bestiario de Oxford quien hace una extensísima y detallada glosa de este volátil al que le dedica varios capítulos:

> "Toda **paloma simboliza el alma sincera y sencilla** por el resplandor plateado de sus plumas; sus virtudes gozan de una fama muy grande, puesto que para alimentarse recoge tantos granos de trigo como de ejemplos de justos se apropia para hacer el bien. (...) Tiene también dos alas: el amor al prójimo y el amor a Dios. Despliega una con la compasión hacia el prójimo y extiende la otra por la contemplación de Dios. **Estas alas están adornadas con plumas que representan las virtudes espirituales**; tienen el resplandor de la plata, puesto que para quienes oyen, el eco de su fama repica con la dulzura de la plata" (*Bestiario de Oxford*, Otra vez de la paloma)[851].

Este comportamiento ejemplar —mansedumbre, simplicidad de las costumbres, pureza e inocencia— hizo que la paloma se convirtiese, en general, en la perfecta encarnación

[846] *LSI*, 36.
[847] *LSIes*, 66.
[848] *LSIes*, 70.
[849] *LSI*, 103.
[850] *LSIes*, 222.
[851] *BO*, 42.

Figura 325
Catedral de Santiago de Compostela. Las almas puras representadas por las aves que se alimentan de los frutos de las buenas obras en el capitel 23c
Foto del autor

de las virtudes del cristiano y, en particular, de los eclesiásticos[852]:

Así, Gregorio de Elvira (s. IV), comentando el versículo "Tus ojos como palomas" del Cantar de los Cantares (5, 12) identifica claramente a la paloma con la Iglesia que se debe de caracterizar, como esta ave, por su simplicidad e inocencia:

> *Oculi tui columbae. Oculos columbae cum nominat, lumina spiritalis gratiae manifestat, quibus et praeterita et praesentia et futura videmus.* ***Columbam autem ecclesiam non solum propter simplicitatem et innocentiam nominat, eo quod nullo sit malitiae felle perfusa.*** (*Comentarii in Canticum canticorum*, III, 10-11)[853].

"Tus ojos son como los de una paloma. Cuando nombra los ojos de la paloma, quiere indicar el fuego de la gracia espiritual, con el que vemos pasado, presente y futuro. **Llama paloma a la Iglesia no sólo por su simplicidad e inocencia, sino también porque no posee la hiel de la maldad**"[854].

Esta misma idea la encontramos en el autor del sermón *Vigilie noctis sacratissime*, del *Liber Sancti Iacobi* una obra en la que, recordemos, se criticaba abiertamente las costumbres relajadas del clero contemporáneo:

> ***Isti quasi columbe*** *de excelsis fenestris ad infimas terras descendunt, quando sive de numine Christi ad humanitatem, sive de contemplatione ad actionem predicando condescendunt. De infimis ad excelsas fenestras redeunt, quando sive de humanitate Christi ad numen eius, sive de actione ad contemplationem loquendo ascendunt.*
>
> *Isti sal terre, isti lux mundi, turres fortitudinis Dei, testes veritatis, radii veri solis, milites celi, nuncii regis summi, fenestre nitide veri luminis, valve poli, claves regni, montes excelsi, tube Olimpi, precones Christi, prudentes serpentini,* ***simplices columbini****, agni novelli, arietes Nabaioth.*(*Liber Sancti Iacobi*, I, 2)[855].

"Éstos, **como palomas**, bajan de las altas troneras del palomar a las bajas tierras cuando descienden predicando, ya de la divinidad de Cristo a su humanidad, ya de la contemplación a la acción. Y tornan de abajo, a las altas troneras del palomar cuando hablando ascienden, o de la humanidad de Cristo a su divinidad, o bien de la acción a la contemplación.

[852] M. P. Ciccarese, *Animali simbolici*, vol. 1, 336.

[853] Gregorio de Elvira, *Comentarii in Canticum canticorum*, *Corpus Christianorum Series Latina*, vol. 69, Tournhout, 1954, 194-195.

[854] Traducciòn del autor.

[855] *LSI*, 20-21.

Figura 326
Catedral de Santiago de Compostela. La ascensión del alma a la Gloria en el capitel n.º 6c
Foto del autor

Ellos son tenidos por sal de la tierra, luz del mundo, torres de la fortaleza de Dios, testigos de la verdad, rayos del verdadero sol, soldados del cielo, mensajeros del Sumo Rey, claras ventanas de la luz verdadera, puertas de la gloria, llaves del reino, montes elevados, clarines del Olimpo, heraldos de Cristo, prudentes como serpientes, **sencillos como palomas**, tiernos corderillos, verdaderos carneros nabateos"[856].

El autor presenta a los apóstoles como los modelos a seguir por el clero para lo que recurre a una serie de metáforas animales entre las que se encuentra la paloma que, por su sencillez, es imagen de los discípulos de Cristo y de su capacidad para dedicarse a la predicación al tiempo que a la contemplación[857].

[856] *LSIes,* 29-30.

[857] V. M. Berardi, "*Multi clerici sunt*", 27.

Aquellas almas que, sencillas como palomas, dediquen su vida en la tierra a la observancia del dogma obtendrán la recompensa de la Salvación por lo que, tras abandonar el siglo podrán ascender a la Gloria celestial. Al nivel superior, representado por el Pórtico de la Gloria topográficamente situado sobre la cripta—mundo terrenal es al que se está elevando el alma representada en el capitel número 6c (figura 326). Esta elevación mística del alma, esta vez representada, como vimos, bajo la forma de una figura desnuda, es realizada alegóricamente con la mediación de dos águilas. Estas son, por un lado, animales psicopompos en cuanto transportadoras de la figura del alma y, por otro, psicogogos, en cuanto guías y conductoras de las almas, debido a su identificación simbólica con Cristo por parte de los exegetas cristianos como Gregorio de Elvira:

> ***Aquilam in hoc loco Christum dominum nostrum debemus accipere**, qui post venerandam resurrectionem, qua docuit humanum genus in vitam redire posse post mortem, velut Aquila revolavit ad patrem, **praedam secum referens, id est hominem,** quem rapuerat de faucibus inimici* (*De Salomone*, 5-6)[858].
>
> "**Por el águila debemos entender a Cristo nuestro Señor**, que después de su venerable resurrección, con la que enseñó que el género humano puede volver a la vida después de la muerte, como un águila voló de nuevo al Padre, **llevándose consigo la presa, es decir, el hombre**, que había arrebatado de las fauces de su enemigo[859]".

Aquí, Gregorio de Elvira al comentar un versículo del Libro de los Proverbios (Pr. 30, 18-19) identifica claramente al águila con Cristo, pero, lo que es más interesante en relación con la imagen que nos ocupa, asocia la presa que transporta el águila con el alma humana arrebatada al enemigo, es decir, al Diablo.

La figura central del capitel es, por tanto, el alma humana que, por la Resurrección de Cristo puede abandonar el mundo terrenal, representado por el espacio de la cripta. Un mundo, como vimos, lleno de tentaciones y de vicios, para alcanzar el nivel superior de la gloria:

> Así como el águila abandona los lugares bajos y se dirige hacia lo alto y llega hasta el cielo, también así el Salvador ha abandonado las bajezas del infierno, para **volar hacia el alto del paraíso y penetrar en el esplendor de los cielos**; como el águila deja la suciedad terrenal volando a lo alto para disfrutar de la salubridad del aire puro, así el Señor, **abandonando la inmundicia de los pecados terrenales** y volando hacia sus santos se alimenta de la simplicidad de una vida más pura. Por lo tanto y por todo, **el ejemplo del águila conviene al Salvador** (*Máximo de Turín*, Sermones, LVI, 2)[860].

Todas estas alusiones a las almas a través del bestiario adquieren todavía más sentido si volvemos a tener en cuenta la más que probable advocación de la cripta al Apóstol Santiago quién estaba adquiriendo entonces un papel no sólo de mediador privilegiado ante la divinidad sino de *psycopompos*, de portador de las almas puras al Reino de los Cielos[861].

[858] Gregorio de Elvira, *De Salomone, Corpus Christianorum Series Latina*, vol. 69, Tournhout, 1954, 254-255.

[859] Traducción del autor.

[860] Máximo de Turín, *Sermones, Corpus Christianorum Series Latina*, 23, Tournhout, 1954, 225; M. P. Ciccarese, *Animali simbolici*, 110.

[861] Este papel de *psicopomopos* que adquiere el Apóstol precisamente al tiempo de la construcción del macizo occidental de la Catedral fue estudiado por M. A. Castiñeiras González, "La iglesia del Paraíso: el Pórtico de la Gloria como puerta del Cielo", en R. Yzquierdo Peiró (ed.), *Maestro Mateo en el Museo del Prado*, Santiago de Compostela, 2016, 53-86, espec. 61.

IV

EL BESTIARIO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO: A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de los tres bloques que conforman el cuerpo textual de este libro el lector se ha encontrado con un análisis y un estudio de conjunto de los capiteles figurados del interior de la Catedral de Santiago en los que, como hemos podido comprobar, el bestiario es un tema recurrente y privilegiado.

Para ello, como paso previo a la realización del *corpus* de capiteles y a la concreción de su mensaje iconográfico, fue necesario definir las fuentes textuales para el bestiario representado en ellos ya que este no es simplemente el trasunto de los textos o las ilustraciones de los bestiarios. No se puede, por lo tanto, utilizar estos tratados medievales como si fuesen una especie de diccionario de símbolos donde buscar cada uno de los animales que identificamos —o creemos identificar— en la escultura de los capiteles para, a continuación, asignarles un significado unívoco y absoluto. No se trata, por tanto, de una semántica de los animales, sino más bien de un repertorio sintáctico en el que estos son o bien los protagonistas o bien los actores secundarios de un relato articulado para transmitir un mensaje dogmático.

De hecho, la definición de las fuentes textuales posiblemente utilizadas la Catedral de Santiago nos lleva a concluir que los temas en los que aparece el bestiario, pertenecen al repertorio de materiales utilizados frecuentemente en la literatura homilética contemporánea. Es decir, los bestiarios, las fábulas, la historia y la mitología antiguas, los relatos de ascetas y la literatura hagiográfica. De ahí, siguiendo este método de análisis podemos concluir también que los programas iconográficos que se pueden detectar en determinados puntos de la topografía sagrada de la Catedral a través de los capiteles, adquieren frecuentemente la estructura de un sermón. De esta forma, al igual que los textos diversos que se utilizaban en estas obras destinadas a la predicación, las imágenes de los capiteles presentaban ante el espectador medieval llamadas de atención ante el acecho del pecado, ejemplos de su castigo infernal y una presentación de las vías de salvación a partir de modelos ejemplares de conducta y también de la penitencia y de las buenas obras.

Aunque los bestiarios no fuesen la única fuente para nuestras representaciones, sino más bien su elaboración dentro de un "discurso", era conveniente reflexionar sobre la cuestión de la existencia de ejemplares de algunas de estas obras morales en la Compostela de los siglos XI y XII. Como bien sabemos, no se ha conservado ninguna copia ni tenemos referencias escritas de su existencia, aunque podemos concluir, a partir de diferentes indicios, que, efectivamente, una o varias versiones del bestiario debieron de existir en la sede compostelana. En primer lugar, eran obras habituales en cualquier biblioteca medieval por lo que, aplicando el sentido común, es difícil de creer que un centro de referencia como la escuela episcopal de Santiago no hubiese poseído algún ejemplar. En segundo lugar, desde el punto de vista histórico, los amplios y continuados contactos con

el mundo anglonormando y su ambiente artístico a través de las relaciones políticas o la peregrinación pudieron haber sido un importante canal para la llegada a la sede de algún ejemplar de un género altamente cultivado en aquel reino. En tercer lugar, su uso ha dejado escuetos, aunque interesantes rastros en la literatura homilética del *Liber Sancti Iacobi* en cuyos sermones se citan moralizaciones de las *naturae* de los animales claramente tomadas de una edición del bestiario. Por último, podemos rastrear su existencia a través de su reflejo, especialmente locuaz, en la escultura de los capiteles, sobre todo de la tercera campaña constructiva de la basílica donde hay representaciones que sólo tienen su explicación a través de los textos e ilustraciones de un manuscrito del bestiario, además, en un arco cronológico en torno al año 1200 que coincide precisamente con la eclosión de la ilustración de estas obras en territorio británico.

EL *CORPUS* DE CAPITELES FIGURADOS CON BESTIARIO

Partiendo de estas premisas teóricas hemos presentado en este libro un *corpus* de las representaciones de animales en los capiteles de todo el interior de la Catedral centrado fundamentalmente en la definición de las fuentes plásticas y textuales para su iconografía lo que permite extraer unas interesantes conclusiones.

Así, en la cabecera, junto a los artistas procedentes principalmente de Conques y Auvernia que aportaron no sólo el estilo de estas regiones francesas sino modelos iconográficos al taller de Santiago hay que destacar una influencia de los repertorios figurativos del primer románico anglonormando que explica la presencia en la escultura compostelana de la primera campaña constructiva (1075-1088) de temas que no pertenecen al repertorio del centro de Francia. Un buen ejemplo son los capiteles que repiten el motivo fabulístico de la zorra y el ave, un tema que aparece entre la fauna representada en las bandas marginales del conocido tapiz de Bayeux (1066-1082). La escultura normanda del último tercio del siglo XI, muy influenciada por el arte de los manuscritos tanto en temática como en estilo, nos ofrece al mismo tiempo ejemplos del uso de este tema, como el capitel de la iglesia de san Nicolás de Bramber en el condado de Sussex (Inglaterra) fundada por Guillermo de Braose I, uno de los barones más poderosos de Guillermo el Conquistador (figura 121), antes de 1073 y un capitel de la portada de la iglesia del antiguo priorato de Saint-Michel de Goult (Orne), realizada a finales del siglo XI (figura 122), que tiene unas más que destacables concomitancias compositivas con los ejemplos compostelanos incluso en los detalles: misma disposición de los animales, misma forma de morder al volátil e incluso la situación del árbol que nace de la base del capitel y desarrolla su follaje en la parte superior de la cesta. Tanto en el mismo portal de capilla de Saint-Michel de Goult como en el Tapiz de Bayeux encontramos también el modelo más cercano para el capitel número 164 con el cazador sonando un cuerno entre sus perros (figura 123). La escena del tapiz es, de hecho, muy parecida a la del capitel compostelano, abstracción hecha de la composición que en vez de frontal es en forma de friso (figura 125).

Si a estas influencias del repertorio iconográfico anglonormando sobre el taller de Santiago le unimos las poco concretas, aunque probables relaciones políticas entre este reino y el de Galicia además de las influencias arquitectónicas que también propongo de las grandes catedrales y abadías normandas del siglo XI sobre el primer proyecto catedralicio, tendríamos que pensar que la conexión con el arte normando pudo haber sido más importante de lo que nunca se pensó. De este modo, se podrían proponer cuestiones como que el famoso Roberto —jefe de los canteros según el *Liber Santi Iacobi*— además de tener una procedencia normanda, hubiese traído con él un repertorio figurativo en forma de libro de modelos que luego se ejecutaron, eso sí, con un estilo propio del centro de Francia.

Por otra parte, un tema iconográfico que se introduce en el repertorio compostelano hacia el 1100 es el que he denominado como la "maleza", con el que taller que decora el transepto demuestra el conocimiento de los repertorios utilizados en los grandes centros artísticos europeos del momento (figura 183). Aprovechando el estudio de los ocho capiteles que presentan este tema se hace una historia de su nacimiento y su evolución. Partiendo de los capiteles cubiertos de entrelazos del primer románico, hacia 1090 en el taller de la catedral de Jaca se inicia este tema del capitel con tallos vegetales que allí, generalmente, rematan en jugosas palmetas. En algunos se introducen ya personajes y, lo que es más interesante para el tema del bestiario, aves, cuadrúpedos y monstruos híbridos enredados entre sus tallos. Al mismo tiempo se desarrolló tímidamente en algunos capiteles de las tribunas de Saint-Sernin de Toulouse para alcanzar su máxima expresión en los capiteles de la portada occidental de la basílica que han sido datados entre 1105 y 1110. De Toulouse, el tema llega a Santiago muy pronto junto con el repertorio animal, los modos de representación y las fórmulas efectistas de aquel taller. Aquí, partiendo de estos recursos de raíz tolosana y jaquesa los escultores propusieron creaciones nuevas y llenas de personalidad que luego exportarán a otros monumentos del Camino de Peregrinación.

Otro tema que pertenece a este repertorio clasiquizante tolosano es del de la mujer con la cabeza de león del capitel 229 del transepto (figura 211), para el que he identificado su referente más llamativo en un canecillo del tornalluvias de la *Porte Miègeville* de Saint-Sernin de Toulouse donde un humanoide híbrido semejante a un fauno abre sus piernas para mostrar su sexo que, como en la mujer de nuestro capitel, también se ha convertido en una cabeza leonina de grandes fauces abiertas y larga lengua (figura 213). En el capitel compostelano se utiliza el animal como el elemento clave de una metamorfosis a la que se somete el cuerpo femenino para transformarlo, de objeto de deseo en objeto de rechazo por el carácter maligno y peligroso que ahora muestra su bajo vientre. Es el tema de la *vagina dentata* para el que he encontrado el paralelo más convincente de su empleo alegórico en la obra de la mística alemana Hildegarda de Bingen (+1179). En una miniatura de su obra *Scivias* (ca. 1141) la figura de la *Ecclesia* es una mujer con el sexo también convertido en una máscara monstruosa que representa el Anticristo (figura 214).

Dentro del *corpus* de representaciones teriomórficas de la nave hay que destacar una serie de aportaciones, también de tipo iconográfico, que se refieren a la identificación de los motivos o escenas plasmados en algunos capiteles.

La primera de ellas es la identificación de los híbridos alados que aparecen tanto en el pequeño capitel de la ventana del cuarto tramo de la nave colateral sur (n.º 285) como en tres capiteles del tramo inmediato al Pórtico de la Gloria como arpías negando, al mismo tiempo que se trate de sirenas ave. Las dos arpías del capitel 285 fueron realizadas por un escultor procedente de San Vicente de Ávila donde este tema fue muy utilizado (figura 231). Para su identificación como arpías, además de sus características fisionómicas que son coincidentes con las de las descripciones que de este híbrido de origen antiguo hacen los bestiarios, me he basado en un capitel de la pequeña iglesia de Santiago de Breixa (Pontevedra) con idéntica composición (figura 232). Esta referencia a la iglesia pontevedresa no es aleatoria ya que, desde el punto de vista iconográfico, contiene una información que confirma la identificación de los híbridos de nuestro capitel y, por extensión, a los producidos contemporáneamente por este taller castellano como arpías. En el ejemplo de Breixa, una pequeña inscripción lleva inscrita la palabra ARPIA diferenciando claramente su representación de las identificadas como SERENA en otro de los capiteles donde se representan unas muchachas con cola de pez.

Más complejo fue el caso de los tres capiteles realizados por el taller mateano que decora los últimos tramos de la nave. Los rasgos

fisionómicos de estos monstruos aéreos coinciden también con los ofrecidos por las fuentes textuales, aunque llama la atención que sus patas no son de ave sino de caballo. Tienen, de hecho, una pezuña única, no partida, y espolón como corresponde a los équidos (figuras 236 y 237). En un primer momento me incliné a pensar que este hecho respondía a la voluntad del artista de reforzar el carácter monstruoso de este híbrido con el añadido de otra especie en su conformación y, de esa forma, su carácter negativo, aunque tras el rastreo de los textos clásicos llegué a la conclusión de que existió una verdadera voluntad erudita de evocación del pasado clásico de las arpías. Su relación con el caballo procede de Homero quien en la *Ilíada* hace a una de ellas la madre de Janto y Balo, los caballos inmortales de Aquiles, tras haberse unido con Céfiro. Esta característica diferencia a nuestras arpías de los modelos tradicionalmente aducidos para ellas como las de la fachada occidental de la iglesia de la abadía de Saint-Denis (Paris) realizada durante el abadiato del famoso Suger (1122-1151) o como las de los capiteles del destruido claustro de la misma abadía parisina datados entre 1150 y 1170 (figura 238).

Un buen ejemplo de lo complejo que puede resultar en ocasiones la simple identificación del animal esculpido en un capitel con el fin de reconocer la escena representada es el capitel n.º 7 de la nave (figura 246). Aparentemente nos encontramos ante lo que parece un león que se enfrenta a un gran reptil alado al que tiene sujeto con sus zarpas. Al existir una acción entre ambos animales deduje que se trataba de una escena narrativa y no simplemente presentativa lo que apuntaba hacia el texto o las ilustraciones de los bestiarios como fuente de inspiración para el tema. Sin embargo, ni los textos referentes al dragón ni las *naturae* canónicas del león ofrecían un referente claro Esto me llevó a pensar que partir de una identificación apriorística en función de lo que los animales del capitel "parecían" era un error. Tras un proceso de rastreo de los textos de los bestiarios llegué a la conclusión de que se trataba de una de las confusiones temáticas que se detectan en determinadas versiones del texto y que acaban provocando que unos autores atribuyan a unos animales las cualidades físicas o de comportamiento de otros. En este capitel, al león o, mejor dicho, a la forma del león, se le ha transferido una de las *naturae* de la pantera, un animal que suele ir, en la mayoría de las versiones de los bestiarios, a continuación del león. La escena representada tenía, como había supuesto, su referente en los bestiarios, pero no en el capítulo del león sino en el de la pantera. Se trataba de la pugna de este animal con el dragón —su gran enemigo— al que rechaza obligándolo a refugiarse en una cueva. Este capitel es así un buen ejemplo de como el artista, más interesado en el contenido simbólico de la escena la haya esculpido utilizando para la pantera las características físicas del león que le eran mucho más familiares. Esta "transferencia fisionómica" no resulta tan extraña si prestamos atención a las ilustraciones de los bestiarios en los que, sin el texto al lado, a veces es difícil distinguir la especie de cuadrúpedo o ave que se representa ya que los artistas recurren frecuentemente a convencionalismos pictóricos para solucionar la falta de conocimiento directo del animal. Otro ejemplo de esta interesante transferencia en la escultura monumental la encontramos en la fachada de la iglesia de San Pietro di Spoleto (Umbria) decorada a finales del siglo XII donde se representó también esta *natura* de la pantera entre los relieves moralizantes de los laterales de la puerta (figura 257). Al igual que en nuestro capitel, allí la pantera se representa con unas características fisionómicas que son idénticas a la de otros cuadrúpedos que con seguridad son leones y que se esculpieron también en la misma fachada.

No siempre la relación texto-imagen en estos capiteles alcanza la complejidad de este ejemplo. En el polo opuesto se encuentra el capitel 93t del último tramo de la tribuna sur donde se esculpieron dos leonas que acogen bajo sus pechos a sus crías (figura 258). Una escena tan maternal y concreta sí parecía remitir directamente a la ilustración de una de

las *naturae* del león extraída de un bestiario medieval. De hecho, el capítulo dedicado al león, uno de los más desarrollados en casi todas las versiones, recoge varios momentos en los que se pone de manifiesto la relación paterno filial entre el león y sus crías. A mi juicio la inspiración en la ilustración de algún bestiario de procedencia británica es bastante clara a pesar de que el artista no ha hecho una copia servil de la escena sino una nueva versión, sintética a la vez que expresiva, buscando una mejor adaptación a la estructura del capitel.

LAS IMÁGENES DEL BESTIARIO EN EL ESPACIO DE LA CATEDRAL

Uno de los criterios aplicados en la realización del *corpus* de capiteles y que ha resultado fundamental para la definición del mensaje simbólico de muchos de ellos y para la definición de programas figurativos en el interior de la Catedral es el del lugar que ocupan estas imágenes ya que en la mayoría de los casos no es tan casual como puede parecer a simple vista (planos 2, 4 y 6).

A lo largo del trabajo hemos podido comprobar como los capiteles con temática animal aparecen en todas las campañas constructivas y a lo largo de toda la topografía sagrada de la basílica, aunque se aprecia una especial concentración en determinados puntos de esta. En este sentido hay que destacar el caso del transepto donde salta a la vista la abrumadora presencia de capiteles vegetales seriados con pocas variaciones lo cual hizo pensar a los especialistas que han tratado el tema en una especialización del taller dado el avance tan rápido de la construcción en este momento. Por mi parte, creo que, además, hubo un interés por reservar los capiteles figurativos, mucho más costosos, sólo para ciertas partes privilegiadas como los extremos del transepto, frente a las puertas de acceso. De hecho, al traspasar tanto la *Porta Francigena*, como la puerta Meridional, nos encontramos con un espacio formado por la continuación de las naves laterales a modo de un pórtico interior que actuaba como un espacio postliminar de transición entre el exterior y la nave central del crucero. Esta percepción de espacio diferenciado ya existía en la audiencia del siglo XII ya que el *Liber Santi Iacobi*, concretamente en su libro V lo define como "ciborios", el mismo vocablo que usa también cuando se refiere a las arquivoltas de la puerta de las Platerías y al baldaquino del Altar Mayor construido por Diego Gelmírez (figura 61). El uso que posteriormente se dio a estos espacios también nos habla de una diferenciación dentro del espacio catedralicio. En el caso de la puerta meridional fue allí donde se instaló el baptisterio y en el de la puerta norte, el panteón real.

Al comparar este tipo de usos de las imágenes en Santiago con otros monumentos coetáneos pude darme cuenta de que esta intencionada concentración de capiteles figurados en los tramos inmediatos a los accesos no sólo no es exclusiva de nuestra catedral, sino que es frecuente, sobre todo en edificios de cierta entidad donde sus imágenes actúan efectivamente como puntos de concentración de fuerzas visuales y contribuyen a diferenciar y magnificar ciertos lugares de la iglesia. Las iglesias de Saint-Pierre de Mozac —iniciada ca. 1080— en Auvernia (figuras 164 y 165), San Isidoro de León y San Martín de Frómista, son buenos ejemplos de concentración de fuerzas visuales en los espacios postliminares.

Otro ejemplo que quiero destacar de uso del mensaje simbólico de las imágenes de los capiteles en función del lugar que ocupan es el de la cripta bajo el Pórtico de la Gloria (plano 6). Este espacio arquitectónico ya había sido interpretado dentro del conjunto del macizo occidental de la basílica como una arquitectura simbólica. En esta lectura anagógica del espacio construido, la cripta sería una alegoría del mundo terrenal en el que habitan los mortales. Contribuía en gran manera a esta lectura su situación topográfica bajo la basílica, en la parte más cercana a la tierra. Junto a esto tenemos la función cultual de cripta que, según propongo a partir de diversos indicios,

estaría dedicada al Apóstol cuya imagen presidiría el ábside central junto con la de sus dos discípulos. En este contexto topográfico y cultual en los capiteles del arco triunfal de esta capilla se hace una glosa simbólica que tiene su base textual en los sermones del *Liber Sancti Iacobi*, sobre la labor de Santiago como extirpador del paganismo y el pecado y cultivador de la Viña del Señor (figura 323).

Creo que la situación de estos capiteles no sólo no es casual, sino que responde a una intención programática al igual que el resto del bestiario representado en la cripta donde las aves que representan las almas puras esperan el momento para su ascensión a la Gloria del nivel superior (figura 325). De nuevo esta interpretación adquiere sentido si tenemos en cuenta el uso cultual de este espacio en un momento en el que el Apóstol Santiago quién estaba adquiriendo un papel de santo *psycopompos*, de portador de las almas puras al Reino de los Cielos.

LA AUDIENCIA COMPOSTELANA DEL BESTIARIO

Fundamental para la interpretación del mensaje simbólico del bestiario de los capiteles y para la definición de programas iconográficos fue el análisis teniendo en cuenta las diferentes audiencias o públicos receptores del discurso figurativo.

Así, en los inicios de la construcción, la función de la parte oriental de la girola y sus tres capillas como iglesia de la comunidad benedictina de Antealtares me ha permitido definir un programa iconográfico plasmado en los capiteles en el que se muestra a través de historias profanas, elementos extraídos de la vida de los animales, los modelos de conducta y antimodelos a su principal auditorio: la comunidad monacal que iba a hacer uso de este espacio. Los temas que aparecen son perfectamente accesibles a un auditorio culto como el de una comunidad monástica. Así, de la historia pagana y la mitología, nos encontramos con dos capiteles que forman un pequeño ciclo de la Historia de Alejandro Magno (figura 126); de la vida de los animales, imágenes inspiradas en el *Fisiólogo*; de las narraciones de visionarios y ascetas, imágenes infernales como el castigo de la lujuria (figura 12), la simonía o la avaricia; y de las vidas de los santos, el ciclo de los mártires de Agen. Estos temas son el soporte visual de un programa iconográfico en el que se pone de manifiesto el acecho constante del pecado al hombre religioso junto con ejemplos concretos de su castigo. Los modelos de conducta y la posibilidad de redención a través de la penitencia son el contrapunto del discurso iconográfico, esta vez a través de modelos concretos de comportamiento que se encuentran, respectivamente, en las vidas de los santos y en las *naturae* de algunos animales.

En el transepto, el bestiario se insertará en programas que, de nuevo, adquieren la estructura de un sermón moralizante, en este caso destinado a tres tipos del público: los peregrinos, el pueblo llano y el clero catedral. La comentada concentración de capiteles figurados en las zonas inmediatas a las portadas —puerta de Francia, puerta de las Platerías y puerta de la Canónica— no solo no me parece casual, sino que responde a un estudiado interés por continuar su mensaje dogmático. Mientras que este se exponía, en el exterior, utilizando como soporte los relieves de frisos y tímpanos de las portadas, en el interior se utilizarán los capiteles como base para presentar una glosa a esos programas principales. El bestiario, será la base fundamental para presentar discursos figurativos en los que ideas como el acecho constante del mal se conjugan con ejemplos concretos del pecado y de malas conductas. Unos programas en los que, siguiendo las directrices de la Reforma Gregoriana, se plantea también la esperanza de la Redención a través de la penitencia.

En el caso del pórtico interior de la *Porta Francigena* donde el auditorio específico del programa iconográfico son los peregrinos que llegaban a la basílica, encontramos una serie de capiteles cubiertos de una *selva* de entrelazos en los que habitan fieras de diversas

clases (figura 177). A través de los sermones del *Liber Sancti Iacobi* redactados contemporáneamente a la realización de estas obras escultóricas, he podido desgranar el mensaje simbólico que transmitían al auditorio. De nuevo son una llamada de atención a los fieles y peregrinos sobre los peligros del pecado y su castigo. En el plano semántico, se produce así una continuidad con programa de caída en el pecado y promesa de la Redención de la portada exterior. En medio de este mundo de peligros para la vida cristiana he podido identificar en uno de los capiteles del pilar central la figura del Apóstol Santiago que, como patrono de la iglesia, no solo recibe a los peregrinos arrepentidos, sino que les señala el verdadero camino a seguir: la Palabra (figura 300). Santiago se presenta así, siempre según el *Liber Sancti Iacobi*, no sólo como el discípulo de Cristo que trae la Palabra —representada por el libro al que señala— sino como el que extirpa las zarzas y las *barbaras feras* que aparecen entre la maleza de los capiteles que lo rodean y que son una efectiva imagen del paganismo, los demonios y, en definitivas cuentas, del pecado.

Para el caso de la antigua Puerta de la Canónica, en el transepto sur, planteé la posibilidad de que esta hubiese tenido, al exterior, un sencillo programa en el que los dos santos situados en las jambas presentaban ante la audiencia de canónigos el modelo de *vita apostólica* que impulsaba la Iglesia desde Roma y que en Compostela tuvo al arzobispo Diego Gelmírez como su mayor impulsor. En el interior, siguiendo la idea de pórtico interior de las grandes portadas de los extremos del crucero, los capiteles de las caras orientales de los pilares inmediatos se decoran con los "antimodelos" de la vida piadosa y ordenada que debería llevar el clero catedral a través de las bestias oportunamente esculpidos en ellos (figura 303).

En el pórtico interior inmediato a la puerta sur de la basílica la audiencia privilegiada para el bestiario que aparece de nuevo concentrado en los capiteles de los pilares sería el pueblo compostelano que utilizaría esta puerta como acceso desde la ciudad. El discurso figurativo de los relieves exteriores, centrado en la Redención, vuelve a tener una continuidad en los capiteles de los pilares del pórtico interior donde los diablos de formas fantasmagóricas comparten espacio con imágenes procaces como la mujer convertida en *vagina dentata* o los soldados mostrando su sexo (figura 307). Aquí, las ideas de tentación y condena encuentran su aplicación práctica en unas imágenes en las que se hace una explícita crítica a las relajadas costumbres urbanas.

LA VISIBILIDAD DE LAS IMÁGENES EN LOS CAPITELES DE LA CATEDRAL

En el análisis del bestiario de los capiteles, junto al lugar en el que se sitúan y el público al que estaban destinadas estas imágenes he hecho también referencia a un aspecto no siempre tenido en cuenta como es el de su visibilidad. La relativa poca altura a la que se dispone la figuración, y la iluminación, bien natural a través de las ventanas o bien artificial a través de velas o antorchas convertían a las imágenes de estos capiteles, más entonces que ahora, en soportes efectistas con una alta visibilidad y con una alta capacidad de atracción para un espectador medieval bastante menos habituado que nosotros a la imagen.

De entre los diversos ejemplos de este método quiero destacar ahora el caso del capitel de la tribuna norte de la nave con el tema de Daniel en el foso de los leones. El artista, que lo esculpió en vez de utilizar las caras mayores del capitel, donde habría dispuesto de un espacio más cómodo para las figuras del profeta y de los dos leones, desplazó el centro de la composición hacia el lado menor y, además, la duplicó en la cara opuesta de la cesta. De esta forma los dos "danieles", figuras centrales del tema se hacen perfectamente visibles, no tanto para aquellos que se encuentren en el suelo de la nave sino para aquellos espectadores que se sitúen al lado del capitel, en la galería norte de la tribuna, o bien en la galería

de enfrente (figura 90). Si además de esto, tenemos en cuenta que se encuentra situado en un espacio no accesible para una audiencia laica como es la tribuna y que las vestimentas que lleva Daniel si bien no son litúrgicas, sí se corresponden perfectamente con la indumentaria clerical contemporánea, la imagen del profeta se convierte en un perfecto modelo de conducta para el clero, que sí tendría acceso a este espacio, sobre todo en cuanto a temas tan peliagudos como el celibato o la vida en común.

LA HIBRIDACIÓN ESTILÍSTICA EN EL OBRADOR COMPOSTELANO

Aunque este libro se centra fundamentalmente en cuestiones iconográficas e iconológicas no se pueden disociar estas de las filiaciones estilísticas de la escultura sobre todo porque el análisis de las formas, de su origen y de su evolución aporta, en muchos casos, datos interesantes sobre los temas que llegan al taller de la catedral en cada momento de su historia (planos 3 y 5).

De este modo, en cada espacio de la catedral tratado y teniendo como base siempre los capiteles figurados con bestiario, he realizado un trabajo de definición de las filiaciones artísticas de cada taller a veces individualizando incluso artistas. Esta tarea se ha visto, en ocasiones dificultada por una constante que encontramos a lo largo de la evolución de la fábrica catedralicia que es la hibridación estilística. Con esta expresión se define el proceso de transferencia de conocimientos, experiencias y modelos que se produce entre los escultores. Un proceso que, además, se detecta en las sucesivas fases decorativas de los capiteles haciendo difícil, en ocasiones, diferenciar a los artistas que los producen.

A pesar de esto, con un análisis detallado es posible reconocer, sobre todo en algunas fases de la construcción, a determinados artistas a los que, para facilitar la fluidez del discurso he puesto nombres relativos a su producción. Este es el caso del "Maestro de la maleza" cuyos capiteles presentan el motivo de las lianas vegetales cubriendo la cesta de forma sinuosa (figuras 290 y 291). Es un escultor que empieza a trabajar bajo la dirección del Maestro Esteban y cuyas obras se detectan en la parte occidental de la girola, en el muro septentrional del crucero norte y en la contraportada de la *Porta Francigena*. En su estilo se funden las tradiciones clasiquizantes de los talleres de Jaca y Toulouse en unas composiciones con claros referentes en la miniatura de en torno al 1100 de *scriptoria* franceses como el de Moissac. A este respecto propongo como uno de los mediadores para la llegada de estos modelos miniados a la sede al obispo Dalmacio (1094-1095), antiguo monje de Cluny, quién no sería extraño que hubiese llegado a Compostela con libros ilustrados de procedencia francesa para la nueva liturgia romana que se estaba implantando en Compostela precisamente en ese momento.

En lo que concierne a la escultura del transepto, una de las aportaciones de este libro es la clasificación de sus capiteles figurados por maestros, un trabajo que todavía estaba pendiente de hacer. En general, las dos tendencias estilísticas que se han identificado en las portadas del transepto, la clasiquizante dependiente de la escultura jaquesa y tolosana —representada por el Maestro de la *Porta Francigena*, el Maestro de las Columnas Entorchadas y el Maestro del Cordero— y la de Conques —Maestro de las Tentaciones y Maestro de la Traición— son las mismas que se detectan en los capiteles figurados del interior lo cual confirma su realización en el mismo arco cronológico y por los mismos escultores. Tras el análisis, llegué a la conclusión de que en estos capiteles del interior fue la tendencia clasicista, encabezada por el Maestro de la *Porta Francigena*, la que se impuso a la de Conques de la que sólo se pueden identificar dos ejemplos: el capitel del avaro y el que representa al Apóstol Santiago. De hecho, este capitel es un buen ejemplo de esta hibridación estilística. Es esta una obra del denominado Maestro de la Traición que

conoce las fórmulas y estilo de la abadía de Conques a través del Maestro de las Tentaciones, pero que las interpreta en función de su formación en el taller compostelano. En la figura del Apóstol Santiago se perciben, de hecho, estos rasgos del taller de Conques en el volumen de la figura y la forma cuadrada del rostro, los bigotes largos o el nimbo circular ornado simplemente con unos listeles en su parte exterior (figura 68). Sin embargo, el gusto por la figura de busto, los ojos abultados y los paños con los característicos pliegues en U invertida sobre el pecho nos hablan del estilo del clasicista Maestro de la *Porta Francigena*.

Además, tanto este capitel como el del castigo del Avaro, pueden servir para afinar más la cronología del transepto cuya construcción debió de avanzar más rápidamente en la zona norte, donde se sitúan estos ejemplos, que en la sur donde la elevación de los muros perimetrales se habría retrasado a causa de la mayor complicación que suponía la cimentación en una zona con un fuerte desnivel. La parte norte del crucero debería de estar construida y decorada hacia 1100-1103 cuando se detecta el influjo del maestro del tímpano de Conques en el taller compostelano. La ausencia de obras suyas en el resto del transepto hace pensar que estos maestros abandonaron el taller dejando que los demás capiteles figurados fueran decorados por el resto de escultores en los que predominaba la tendencia clasicista.

En el caso del cuerpo principal de la Catedral la identificación de los diferentes maestros que habían intervenido en la decoración de sus capiteles había sido tratada de forma parcial por los especialistas que se ocuparon del tema. Partiendo de estas bases aporto también una definición más concreta de los talleres que conviven y se sucede a lo largo de la dilatada construcción de la nave. Así, el que he denominado "Taller local" es el heredero de los grandes maestros del transepto y es responsable de la inmensa mayoría de los capiteles vegetales de la nave que parten de los modelos de grandes hojas gruesas para ir generando variaciones en los que las hojas se parten y entrecruzan. El bestiario, es tratado como un tema secundario y sólo dos escultores lo abordarán siguiendo las formas hinchadas y los ojos abultados tan característicos del Maestro del Cordero, pero con una resolución más mediocre (figura 82). Este hecho, aunque parezca banal, confirma la temprana marcha de este maestro a San Isidoro de León dejando el trabajo escultórico de la nave en manos de artífices menos hábiles.

La renovación generacional en el taller de la nave se produjo con la llegada de un grupo de escultores procedentes de Ávila hacia 1130 y que permanecerán en Compostela hasta 1150 o como muy tarde hasta 1160 momento en el que ya se detecta la llegada de las nuevas influencias del norte de Francia que serán las imperantes durante la tercera campaña constructiva de la basílica. La llegada al obrador compostelano de estos escultores procedentes de un lugar aparentemente tan alejado como Ávila no resulta tan sorprendente si tenemos en cuenta que desde 1120 Ávila formaba parte de la provincia eclesiástica de Compostela y, por lo tanto, estaba bajo el influjo del arzobispo Diego Gelmírez. Las relaciones entre el prelado compostelano y el obispo de Ávila, don Sancho (1121-1133) pudieron favorecer el envío de algunos escultores del taller de la iglesia de San Vicente, entonces en construcción, con el fin de cubrir el vacío que había quedado en el taller compostelano tras la marcha de los grandes escultores del transepto.

Los autores que trataron el tema con anterioridad ya habían reconocido a lo largo de las naves de este cuerpo principal de la catedral media docena de capiteles, unos figurados y otros vegetales, de progenie abulense (285, 315, 301, 38, 291 y 108).

A pesar de las dificultades que la hibridación estilística plantea también en este caso he podido concluir que la aportación de este taller de Ávila fue más importante de lo que se había creído hasta ahora labrando al menos otros cuatro capiteles figurados más a lo largo de la nave. Dos con leones (n.º 270 y 431) (figura 88), uno con el tema duplicado de la zorra y el ave (n.º 3) (figura 244) y, en la tribuna, el capitel número 62 con el tema de Daniel en

el foso de los leones. Además, la situación de los capiteles de este taller de los cuales, cuatro están en los muros perimetrales y de estos cuatro, dos en los tramos occidentales, ayuda a confirmar el avance de la construcción de los muros laterales de la nave — en su nivel bajo— hasta su cierre occidental antes de la tercera campaña constructiva. En general, el denominador común de la escultura de los capiteles es la originalidad a la que llegan los maestros a pesar de las diferentes influencias artísticas que reciben y, por lo tanto, de trabajar a partir de un repertorio "heredado". Con todo este bagaje, los sucesivos talleres de escultores de la Catedral demostraron no sólo su plena actualidad con respecto a los modelos iconográficos en boga en los grandes centros artísticos del momento sino también su capacidad para hacer creaciones nuevas y exportarlas a su vez.

LAS IMÁGENES EN LA ARQUITECTURA

En otro orden de cosas y aunque el objetivo primordial de este libro no era presentar una nueva historia constructiva de la basílica románica, sí creí fundamental estudiar la arquitectura en la que se insertaba el repertorio teriomórfico esculpido en sus capiteles. En el transcurso de este estudio del espacio arquitectónico habitado por el bestiario se me plantearon diversas cuestiones a las que he intentado dar respuesta de modo que algunas de estas aportaciones pueden ayudar a definir la evolución de la construcción y a los talleres que progresivamente participaron en su fábrica.

Una de estas aportaciones que quiero destacar aquí es la definición de la filiación artística del Maestro Esteban que dirigió la obra de la catedral entre 1093 y 1101. El análisis de los rasgos arquitectónicos y escultóricos que se pueden atribuir a su autoría confirma su procedencia francesa, concretamente de la zona del macizo central francés y de la región de Aveyron en concreto, donde podemos encontrar ilustrativos ejemplos de ábsides poligonales a finales del siglo XI que justificarían su utilización en las obras en las que trabajó este maestro: la Catedral de Santiago y la de Santa María de Pamplona, cuyos ábsides adoptan esta tipología (figuras 36-41).

La otra aportación que quiero destacar aquí es la propuesta del avance constructivo de la nave que creo que debería de haber estado cerrada por lo menos en lo que respecta a sus muros perimetrales hacia 1120-1130 basándome, sobre todo en el testimonio ofrecido por otros monumentos pertenecientes al mismo ambiente artístico que la Catedral de Santiago como la abacial de Sainte-Foy de Conques, la basílica de Saint-Sernin de Toulouse o incluso la catedral de Braga cuyas fábricas, muy emparentadas estilísticamente y de cronologías muy similares, también habían completado su perímetro en fechas muy tempranas.

En relación con esto está también la cuestión de la construcción de las torres occidentales de la catedral para las que propongo, con nuevos argumentos, que se hubiesen empezado a construir antes de que los muros perimetrales de la nave llegasen a la zona occidental tal y cómo era costumbre en la arquitectura normanda de finales del siglo XI con la que creo que hay que relacionar su arquitectura. A este respecto resulta llamativo la relación formal y constructiva con ejemplos como los de las torres de las iglesias abaciales de Saint-Étienne y la Trinité de Caen fundadas por Guillermo el Conquistador (1027-1087) y su esposa Matilde (1032-1083) respectivamente en el año 1062 y 1063 y, sobre todo con la torre de la fachada occidental de la abadía de Saint-Pierre-sur-Dives (Calvados) de hacia 1067 (figura 106).

Hasta aquí el lector ha podido comprobar como el bestiario de los capiteles de la Catedral de Santiago no es un tema marginal relegado a una función decorativa dentro del espacio sagrado del templo, sino que tiene un gran protagonismo dentro del discurso iconográfico de la basílica románica y unas altas capacidades comunicativas para un mensaje

dogmático moralizante. Sus repertorios y estilo van cambiando y actualizándose a lo largo de la historia de la edificación de la iglesia de forma que su análisis aporta interesantes datos para la definición de sus fases constructivas.

La predilección que tuvieron tanto los mentores de los programas figurativos como los escultores compostelanos por las representaciones teriomórficas, hace que la Catedral de Santiago sea no sólo un exponente excepcional dentro de la corriente del arte románico europeo —en la que se produce una eclosión de este tipo de temática entre los siglos XI y XIII— sino también de las corrientes ideológicas de la Reforma Gregoriana que favorecían su uso.

Así, en la cabecera el bestiario es un tema central dentro de un repertorio figurativo en el que las imágenes de los capiteles presentan un mensaje moralizante para una audiencia monacal. Tanto en el transepto como en el cuerpo de la basílica, el bestiario de los capiteles se convierte, en cambio, en una elaborada glosa marginal de los programas iconográficos salvíficos desplegados en las portadas al concentrarse en el tramo interior inmediato a ellas. En la cripta bajo el Pórtico de la Gloria de nuevo el bestiario se convierte en un tema central ya que los capiteles son el principal soporte figurativo junto con las claves de las bóvedas para la plasmación de un programa iconográfico en relación con la imagen arquitectónica del frente occidental de la catedral.

En resumidas cuentas, el bestiario aparece en el interior de la basílica formando parte de un mensaje que adquiere frecuentemente la estructura de un sermón moralizante. Son frases permanentes dentro de una articulada homilía en piedra presentada en los pilares, sobre las cabezas de los fieles, y a la que, levantando los ojos, siempre pueden acudir para recordar el camino recto que todos estaban invitados a seguir.

Bibliografía

FUENTES

AGUSTÍN de HIPONA, *La ciudad de Dios,* traducción de Santos SANTAMARTA del RÍO y Miguel FUERTES LANERO, Madrid, La editorial católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.

— *Enarratio in psalmum,* MPL, vol. 37.

ALBERTO MAGNO, *De animalibus*, edición y traducción al inglés de James J. SCANLAN en *Man and the beasts. De animalibus (books 22-26),* Binghamtom, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1987.

ALEXANDRE de PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, traducción, presentacion y notas de Laurence HARF-LANCNER con el texto editado por E. C. ARMSTRONG *et aliis*, Paris, Librairie Générale Française, 1994.

BERNARDO SILVESTRE, *De mundi universitate*, edición de Carl Sigmund BARACH y Johann WROBEL en *Bibliotheca philosophorum mediae aetatis,* Innsbruck, 1879.

Bestiario de Oxford: manuscrito Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleian, traducción de Carmen ANDREU, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia / University of Oxford, 1983.

ESOPO, *Fábulas. Fábulas de Esopo. Vida de Esopo, Fábulas de Babrio,* introducción general de Carlos GARCÍA GUAL. Introducciones, traducciones y notas de Pedro BÁDENAS de la PEÑA y Javier LÓPEZ FACAL, Madrid, Gredos, 1993.

FEDRO, *Fábulas. Fábulas de Fedro. Fábulas de Aviano. Fábulas de Rómulo,* introducciones, traducción y notas de Antonio CASCÓN DORADO, Madrid, Gredos, 2005.

GREGORIO MAGNO, *Diálogos.* Texto crítico y notas de Adalbert de VOGÜÉ y traducción francesa de Paul ANTIN, GRÉGOIRE LE GRAND, *Dialogues* (3 vols.), París, Les Éditions du Cerf, 1979.

GUIBERT de NOGENT, *Quo ordine sermo fieri debeat. De bucella iudae data et de veritate dominici corporis. De sanctis et eorum pigneribus.* Edición de R. B. C. HUYGENS, *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, vol. 127, Turnhout, Brepols, 1993.

Fisiólogo Latino. Edición y traducción italiana de Luigina MORINI, *Bestiari Medievali,* Turín, 1996.

Fisiólogo Griego. Traducción de Nilda GUGLIELMI, *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Buenos Aires, 1971.

Historia Compostellana, edición de Emma FALQUE REY, *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, vol. 70, Turnhout, Brepols, 1988.

— traducción de Emma FALQUE REY, Madrid, Akal, 1994.

HILDEGARDA de BINGEN, *Scivias*, traducción de Antonio CASTRO ZAFRA y Mónica CASTRO, *Scivias: Conoce los Caminos*, Madrid, Trotta,1999.

HOMERO, *Odisea*, introducción y traducción de Luis Alberto DE CUENCA, Madrid, Akal, 1987.

— *Ilíada*, traducción, prólogo y notas de Emilio CRESPO GÜEMES, Madrid, Gredos, 2006.

HONORIO de AUTUN, *Elucidarium Sive Dialogus De Summa Totius Christianae Theologiae*, MPL, vol. 172.

— *Speculum Ecclesiae*, MPL, vol. 172.

ISIDORO de SEVILLA, *Etimologías.* Texto latino, traducción española y notas de José OROZ RETA y Manuel A. MARCOS CASQUERO; introducción general de Manuel C. DÍAZ y DÍAZ, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

Le Jeu d'Adam, Introducción, traducción y notas de Ricardo REDOLI MORALES, *El drama de Adán,* Málaga, Universidad de Málaga, Colección clásicos, vol. 3, 1994.

Liber Monstrorum de diversis generibus, edición y traducción italiana de Corrado BOLOGNA, *Libro delle mirabili difformità,* Milán, Bompiani, 1977.

Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus, edición de Klaus HERBERS, y Manuel SANTOS NOIA, Santiago de Compostela, 1998.

— traducción de Abelardo MORALEJO, Casimiro TORRES y Julio FEO, Santiago de Compostela, 2004.

OPIANO, *Haliéutica. De la caza. De la pesca,* traducción de Carmen CALVO DEL CAN, Madrid, 1990.

ORDERICO VITAL, *Historiae Eclesiasticae*, edición de Auguste LE PRÉVOST y Léopold DELISLE, 5 vols., Paris, 1838-1855.

PEDRO ALFONSO, *Disciplina Clericalis,* introducción y notas de María Jesús LACARRA; traducción española de Esperanza DUCAY, Zaragoza, Guara, 1980.

PHILIPPE de THAON, *Le Bestiaire*, edición, introduction, notas y glosario de Emmanuel WALBERG, Ginebra, Slatkine, 1970.

PIERRE de BEAUVAIS, *Bestiaire*, edición de Craig BAKER, *Le Bestiaire. Version longue attribuée à Pierre de Beauvais*, Paris, Honoré Champion, Classiques français du Moyen Age, vol. 163, 2010.

Bestiario de Gubbio. Edición de Annamaria CARREGA y Paola NAVONE, *Le propietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio. Libellus de natura animalium*, Génova, Costa & Nolan,1983.

PSEUDO-CALÍSTENES, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, traducción, prólogo y notas de Carlos GARCÍA GUAL, Madrid, Gredos, 1977.

RABANO MAURO, *Allegoriae In Universam Sacram Scripturam, MPL*, vol. 112, col. 0849D-1088C.

Tumbo B de la Catedral de Santiago, estudio y edición de María Teresa GONZÁLEZ BALASCH, Santiago de Compostela, Cabildo de la S. A. M. I. Catedral— Seminario de Estudios Galegos, 2004.

VILLARD DE HONNECOURT, *Cuaderno. Siglo XIII*, edición del manuscrito de la biblioteca Nacional de París (n.19093) de Alain ERLANDE-BRANDENBURG, Régine PERNOUD, Jean GINPEL y Roland BECCHMANN, traducción Yago BARJA de QUIROGA Madrid, Akal, 1991.

VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum Historiale*. Edición de Leopold HERVIEUX, *Les fabulistes latins*, vol. II, París, Fermin-Didot, 1884.

ESTUDIOS

A

ABENZA SORIA, Verónica Carla, "Felicia de Roucy y la promoción de las artes en Aragón hacia 1100", *La Estela*, 41 (2018), 7-11.

ADHEMAR, Jean, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londres, 1939.

Al-Andalus, las artes islámicas en España, Jerrilynn D. DODDS, (ed.), Madrid, 1992.

Alessandro nel Medioevo Occidentale, Piero BOITIANI, Corrado BOLOGNA; Adele CIPOLLA y Mariantonia LIBORIO, (eds.), Roma, 1997.

ALMAZÁN, Vicente, "Las vías marítimas de peregrinación a Santiago de Compostela de los países escandinavos", en *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, 1995, 18-27.

ALONSO ROMERO, Fernando, "Las embarcaciones de la segunda Cruzada y su ruta atlántica desde Dartmouth hasta Galicia en el año 1147", en *Actas del II Congreso de Estudios Jacobeos. Rutas atlánticas de peregrinación a Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1995, 35-78.

ANDERLINI, Tina, *Le costume médiéval au XIIIe siècle (1180-1320)*, Bayeux, 2014.

ANDRADE CERNADAS, José Miguel, "El episcopado iriense del primer Diego: Contexto, fuentes y perfil biográfico", en José Luis SENRA GABRIEL Y GALÁN, (ed.), *Génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela: contexto, construcción y programa iconográfico*, Pontevedra— Santiago de Compostela, 2014, 11-29.

— "La Concordia de Antealtares en su contexto histórico" en F. Javier FERNÁNDEZ CONDE y Raquel ALONSO ÁLVAREZ (eds.), *Los reyes de Asturias y los orígenes del culto a la tumba del Apóstol Santiago*, Gijón, 2017, 109-126.

ANGHEBEN, Marcello, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, 2003.

ANTÓN, Francisco, "San Isidoro de Dueñas", *Archivo Español de Arte*, 25 (1952), 129-142.

ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza, *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996.

— "Época prerrománica y románica", *La catedral de Pamplona*, vol. I, Pamplona, 1994, 133-161.

AUBER, Charles August, "Mémoire sur l'origine, le développement et les progrès du symbolisme des monuments religieux, des premiers temps de l'ère chrétienne au XIIe siècle, et sur les causes qui, à cette dernière époque, en modifièrent si puissamment l'iconographie". *Congrès scientifique de Chartres (1869)*, Chartres, 1871.

B

BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media fantástica: antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, 1983, traducción de *Le Moyen Âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1955.

— *Formations, déformations: la stylistique ornamentale dans las sculpture romane*, Paris, 1986.

BANGO TORVISO, Ignacio, "El camino jacobeo y los espacios sagrados durante la Edad Media en España", en *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el occidente medieval. XVIII semana de Estudios medievales*, Estella, 1992, 121-155.

— "Catedral de Santiago", *Enciclopedia del románico en Galicia. A Coruña,* vol. II, Aguilar de Campoo, 2012, 947- 970.

BARRAL IGLESIAS, Alejandro Benito, *El sepulcro de Santiago. Documentos, toponimia, arqueología,* Santiago de Compostela, 2018.

BASCHET, Jérôme, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècles),* Roma, 1993.

— "Inferno", *Enciclopedia dell'Arte Medievale,* vol. VII, Roma, 1996, 351-357.

— "Diavolo", *Enciclopedia dell'Arte Medievale,* vol. V, Roma, 1996, 644-650.

BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude y DITTMAR, Pierre-Olivier, "Saint-Pierre de Mozat : entre dignité Du monde terrestre et harmonies cosmologiques", Images Re-vues [En línea], Hors-série 3 | 2012, mis en ligne le 21novembre 2012, consultado el 25 mars 2016. URL: http://imagesrevues.revues.org/1664

— "Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté", Images Re-vues [En linea], Hors-série 3 | 2012, mis en ligne le 24 novembre 2012, consultado el 4 de abril de 2016. URL : http://imagesrevues.revues.org/1608

BAXTER, Ron, *Bestiaries and their users in the middle ages*, Gloucestershire, 1998.

— "Learning from Nature: lessons in "Virtue and Vice in the Physiologus and Bestiaries", *Virtue & Vice, the personifications in the Index of Christian Art,* Princeton, 2000, 29-41.

BAYLÉ, Maylis, *La Trinité de Caen, sa place dans l'histoire de l'Architecture et du décor romans*, Droz, 1979.

— "La sculpture du XI^eme^ siècle a Jumièges et sa place dans le décor architectural des abbayes normandes", en Lucien MUSSET (ed.) *Aspects du monachisme en Normandie IV-XVIII S. Actes du Colloque scientifique de l'Année des Abbayes Normandes,* Paris, 1982, 75-99.

— *Les origines et les prêmiers développements de la sculpture romane en Normandie*, Paris, 1992.

BECKWITH, John, *Ivory carvings in early medieval England,* Londres, 1972.

BERARDI, Vincenza María, "*Multi clerici sunt amatores seculi.* Malcostume ecclesiastico e richiamo al rigore nei veementi sermoni del Codice Callistino", *Compostella,* 30 (2009), 25-33.

BERTINI, Ferrucio, "Gli animali nella favolistica medievale. Dal Romulus al secolo XII", *Settimane di Studio sull'alto medioevo di Spoleto*, 31 (1985), 1039-1042.

BEZLER, Francis, *Les Pénitentiels espagnols, contribution à l'étude de la civilisation de l'Espagne chrétienne du haut Moyen Âge*, Münster, 1994.

BIANCIOTTO, Gabriel, *Bestiaires du Moyen Age*, Paris, 1980.

BOLOGNI, Pierre, "Il santo e gli animali nell'alto medioevo", *Settimane di Studio sull'alto medioevo di Spoleto,* 31 (1985), 935-993.

— "Les animaux dans l'hagiographie monastique", en Jacques BERLIOZ, y Marie Anne POLO DE BEAULIEU, (eds.), *L'animal exemplaire au Moyen Âge, v-xv siècles,* Rennes, 1999, 51-80.

BONNE, Jean Claude, *L'Art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Paris, 1984.

BORD, Lucien-Jean, MUGG, Jean-Pierre, *La chasse au Moyen âge. Occident latin, vi^e^-xv^e^ siècle,* Paris, 2008.

BOTO VARELA, Gerardo, "Leer o contemplar. Los monstruos y su público en los templos tardorrománicos castellanos", *La cabecera de la Catedral calceatense y el tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 1998, 357-387.

— *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular,* Silos, 2001.

— "Representaciones románicas de monstruos y seres imaginarios. Pluralidad de atribuciones funcionales", *El mensaje simbólico del imaginario románico,* Aguilar de Campoo, 2007, 80-115.

— "Panthéons royaux des cathédrales de Saint- Jacques-de-Compostelle et de Palma de Mallorca. À la recherche d'un espace funéraire qui n'a jamais été utilisé", en Anne BAUD, (dir.), *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Age,* Lyon, 2010, 275-309.

— "Hitos visuales para segmentar el espacio en la iglesia románica. La percepción transversal de las naves y la trama de los umbrales intangibles", en Pedro Luis HUERTA HUERTA, (coord.), *La imagen en el edificio románico. Espacios y discursos visuales",* Aguilar de Campoo, 2015, 205-242.

BOUSQUET, Jacques, "La sculpture de Conques dans ses rapports avec l'art méridional, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* 2 (1971), 42-57.

— *La sculpture a Conques aux XI^e^ et XII^e^ siècles. Essai de chronologie comparée*, Lille, 1973.

— "Églises romanes du Rouergue", *Centre international d'études romanes*, 4 (1976), 5-13.

— "L'homme attaque à la tête par deux dragons. Géographie et origines d'un motif de sculpture romane", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* 14 (1983), 125-157.

Bouza Brey, Fermín, "Fortuna de las canciones de gesta y del héroe Roldan en el románico compostelano y en la tradición gallega", *Compostellanum,* 10, 4 (1965), 664-685.

Bremond, Claude, Le Goff, Jacques, y Shmitt, Jean-Claude, *L'exemplum,* Turnhout, 1982.

Breteque, François de la, "Image d'un animal : le lion. Sa définition et ses « limites » dans les textes et dans l'iconographie (XIe – XIVe siècle)", *Le monde animal et ses représentations au moyen-âge (XIe – XVe siècles). Actes du XVème Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public,* Toulouse, 1985, 143-154.

Briggs, Katherine M., *The fairies in English tradition and literature,* Londres, 1967.

Brilliant, Richard, "Símboli e attributi. III. Grecia e Roma", *Enciclopedía dell'arte antica classica e orientale,* vol. VII, Roma, 1996, 305-306.

C

Cabanot, Jean, "Le décor sculpté de la basilique Saint-Sernin de Toulouse", *Bulletin Monumental,* 132, 2 (1971), 99-145.

— *Les débuts de la Sculpture romane dans le sud-ouest de la France,* Paris, 1987.

Cabrero Ravel, Laurence, "Bozouls, église Sainte-Fauste", *Congrès Archéologique de France, 167e session, 2009, Aveyron,* Paris, 2011, 53-60.

Cames, Gérard, *Allégories et symboles dans l'*Hortus Deliciarum, Leiden, 1971.

Camille, Michael, *Image on the edge: the margins of medieval art,* Cambridge, 1992.

Capelle, Ruth María, "The representation of conflict on the imposts of Moissac", *Viator,* 12 (1981), 79-112.

Carmody, Francis J. "*De bestiis et aliis rebus* and the latin *Physiologus*", *Speculum,* 13, 2 (1938), 153-159.

— "Le Diable des bestiaires", *Cahiers de l'Association internationale des études francaises,* 3-5 (1953), 79-85.

Carrero Santamaría, Eduardo, *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano,* A Coruña, 2005.

Carro García, Jesús, "La escritura de concordia entre don Diego Peláez, obispo de Santiago, y San Fagildo, abad del monasterio de Antealtares", *Cuadernos de Estudios Gallegos,* 4 (1949), 111-122.

Carro Otero, José, "En rectificación de un error común: la Puerta Santa no es una de las románicas (ss. xi-xii)", *Cuadernos de Estudios Gallegos,* 20 (1965), 257-259.

Carrino, Rachele, "L' ascensione di Alessandro tra oriente e occidente: le testimonianze monumentali in Italia", en Raffaella Farioli Campanati, *Ravenna, Constantinopoli. Vicino Oriente,* Ravena, 1994, 137-363.

Castillo, Ángel del, "Inscripciones inéditas de la Catedral de Santiago", *Boletín de la Real Academia Gallega,* 15 (1926), 314-320.

Castiñeiras González, Manuel Antonio, *El calendario medieval hispano: textos e imágenes (ss. xi-xiv),* Valladolid, 1996.

— "Arte románico y reforma eclesiástica", *Semata,* 7 (1996), 337-332.

— "Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías", *Semata,* 10 (1998), 231-264.

— "Diagramas y esquemas cosmográficos en dos misceláneas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (ss. xi-xii)", *Compostellanum,* 43 (1998), 593-646.

— "La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo: del Prerrománico al Románico", *Estudios Mindonienses,* 15 (1999), 287-342.

— *El Pórtico de la Gloria,* Madrid, 1999.

— "La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual", en Manuel Núñez Rodríguez (ed.), *Santiago, la Catedral y la memoria del Arte,* Santiago de Compostela, 2000, 39-96.

— "Poder, memoria y olvido: La galería de retratos regios en el Tumbo A de la Catedral de Santiago (1129-1134)", *Quintana,* 1 (2002), 185 -196.

— "A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e o mundo ó revés", *Semata,* 14 (2002), 293-334.

— "Fragmento de fuste con *putti* vendimiadores", *Luces de Peregrinación,* Santiago de Compostela, 2003, 150-154.

— "La persuasión como motivo central del discurso: la boca del infierno de Santiago de Barbadelo y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria", en Rocío Sanchez Ameijeiras, y José Luis Senra Gabriel

y Galán, (coords.) *El tímpano románico Imágenes estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, 231-258.

— "Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage. Saint-Jacques-de-Compostelle,Saint-Isidore-de-Léon et Saint-Étienne-de-Ribas-de-Sil", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34 (2003), 27-49.

— "La meta del camino: la catedral de Santiago de Compostela en tiempos de Diego Gelmírez", en María del Carmen Lacarra Ducay, (coord.), *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura,* Zaragoza, 2005, 213-252.

— "La cultura figurativa románica en el noroéste peninsular y sus conexiones europeas (1050-1110). El caso de Braga", *II Congreso Internacional Portugal encrucilhada de culturas, artes e sensibilidades*, Coimbra, 2005.

— "Verso Santiago?. La escultura románica da Jaca a Compostella", en Arturo Carlo Quintavalle (ed.) *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Milán, 2007, 387-396.

— "Un enxoval para o corpo santo: o tesouro de san Rosendo", *Rosendo, o esplendor do século X*, Santiago de Compostela, 2007 (Cd Rom).

— "Tre miti storiografici sul romanico ispanico: Catalogna, il Cammino di Santiago e il fascino del Islam", en Arturo Carlo Quintavalle (ed.) *Medioevo: Arte e Storia*, Parma, 2008, 86-107.

— "Da Conques a Compostella: retorica e performance nell'era dei portali parlanti", en Arturo Carlo Quintavalle (ed.), *Medioevo, Immagine e Memoria,* Milán, 2009, 233-251.

— "Cuando las catedrales románicas estaban pintadas. El ciclo pictórico de san Martiño de Mondoñedo (Foz-Lugo), al descubierto", *Románico,* 8 (2009), 18-31.

— "La catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo", *Siete maravillas del románico español,* Aguilar de Campoo, 2009, 229-289.

— "*Didacus Gelmirius,* patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán— Santiago de Compostela, 2010, 32-97.

— "El porqué de una exposición itinerante. Diego Gelmírez, genio y espíritu viajero del Románico", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán— Santiago de Compostela, 2010, 16-29.

— "Capitel con David y sus músicos de Sainte-Foy de Conques", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán-Santiago de Compostela, 2010, 324-325.

— "El Maestro Mateo o la unidad de las artes", *Maestros del Románico en el Camino de Santiago,* Aguilar de Campoo, 2010, 189-239.

— "Compostela, Bari y Jerusalén: tras las huellas de una cultura figurativa en los Caminos de Peregrinación", Ad *Limina,* 1 (2010), 15-51.

— "Las fachadas parlantes de la Catedral Románica: una nueva dimensión de la escultura monumental", *La Catedral de Santiago. Belleza y misterio,* Santiago de Compostela, 2010, 43-51.

— "Puertas y metas de peregrinación. Santiago, Roma y Jerusalén", en Paolo Caucci (ed.), *Peregrino, ruta y meta en las peregrinaciones mayores. VIII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, 13-15 octubre 2010,* Santiago de Compostela, 2012, 327-377.

"La iglesia del Paraíso: el Pórtico de la Gloria como puerta del Cielo", en Ramón Yzquierdo Peiró (ed.), *Maestro Mateo en el Museo del Prado,* Santiago de Compostela, 2016, 53-86.

— "Ojo avizor: Porter, un Pantocrátor errático y la estela de Conques en Compostela", *Ad Limina,* 9 (2018), 247-268.

— "Au-delá de l'interpretation et de la surinterprétation de la sculpture romane: Reflexions sur la vie et la performance des images", *Annales d'Histoire de l'art & d'archéologie*, 40 (2018), 37-68.

— y Nodar Fernández, Victoriano, "Reconstruyendo la *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago: materiales multimedia para una exposición de arte románico", *Románico,* 10 (2010), 83-95.

— y Nodar Fernández, Victoriano, "Para una reconstrucción del Altar Mayor de Gelmírez: cien años después de López Ferreiro", *Compostellanum,* 55 (2011), 575-640.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, 1973.

Cavero, Gregoria, "Alfonso IX y la Iglesia de su Reino", *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei,* A Coruña, 2008, 89-110.

Cazes Quitterie, "L'architecture de Saint-Sernin de Toulouse et ses liens avec Saint-Jaques de Compostelle", en Bernd Nicolai y Klaus Rheidt (eds.), *Santiago de Compostela, Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive; Santiago de Compostela: pilgrims architecture and visual representation in a new perspective; Santiago de Compostela: arquitectura de peregrinación y representaciones iconológicas desde una nueva perspectiva*, Berna, 2015, 313-325.

— y Scellès, Maurice, *Le cloître de Moissac, chef-d'ouvre de la sculpture romane,* Bordeaux, 2001.

— y Cazes, Daniel, *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef-d'œuvre de l'art roman,* Graulhet, 2008.

Charbonneau-Lassay, Louis, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media,* Madrid, 1997.

Chiappori, M. G. "Leone", *Enciclopedia dell'arte medievale,* vol. VII, Roma, 1992, 634-639.

Chiellini Nari, Monica, "Le favole, i simboli, il ciclo di Artù: il fronte istoriato nella Porta della Pescheria", en Maria Chiara Frugoni *et aliis* (eds.), *La Porta della Pescheria nel Duomo di Modena*, Módena, 1991, 32-59.

Ciccarese, Maria Pia, *Animali simbolici. Alle origine del bestiario cristiano*, Bolonia, 2002.

Clarck, William W., "Suger's Church at Saint-Denis. The state of the research", en Paula Gerson (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium,* New York, 1986, 106-130.

Cid Priego, Carlos, "¿Existió miniatura prerrománica asturiana?", *Liño. Revista anual de historia del arte,* 1 (1980), 107-142.

Coldstream, Nicola, *Constructores y escultores,* Madrid, 1998.

Conant, Kenneth Jonh, *Arquitectura románica de la Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1983.

Congar, Yves, "Modèle monastique et modèle sacerdotal en Occident de Grégoire VII (1073-1085) à Innocent III (1198)", Études de Civilisation Médievale IXe – XIIe siècles. *Mélanges offerts a Edmond-René Labande,* Poitiers, 1974, 153-170.

Cordero Carrete, Felipe Ramón, "Galtier Giffart Peregrino a Compostela en el siglo xi", *Cuadernos de Estudios Gallegos,* 3 (1945), 327-330.

— "Los esponsales de una hija de Guillermo el Conquistador con un "Rey de Galicia", *Cuadernos de Estudios Gallegos,* 7 (1952), 55-78.

Cosmen Alonso, Concepción, Herráez Ortega, María Victoria, "Fernando II, promotor del Camino de Santiago en León", *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, 79-87.

Cosmen Alonso, Concepción, Herráez Ortega, María Victoria, Valdés Fernández, Manuel, "La escultura monumental tardorrománica en el Reino de León. Evolución e innovaciones introducidas por los círculos cortesanos a mediados del siglo xii", en Claudia Rückert y Jochen Staebel (eds.), *La escultura medieval en Francia y España: Las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, Madrid, 2010, 119-131.

— "La escultura de San Isidoro de León y su relación con otros talleres del Camino" en Bernd Nicolai y Klaus Rheidt (eds.), *Santiago de Compostela: Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive – Santiago de Compostela: pilgrims architecture and visual representation in a new perspective – Santiago de Compostela: arquitectura de peregrinación y representaciones iconológicas desde una nueva perspectiva,* Berna, 2015, 279-295.

Costa, Avelino Jesus da, *A biblioteca e o tesouro da Sé de Braga nos séculos xv a xviii*, Braga, 1985.

Craplet, Bernard, *Auvergne Romane,* Yonne, 1962.

Cressedi, G., "Arpía", *Enciclopedia dell' Arte Antica, Clasica e Orientale*, Roma, 1958, vol. i, 670-671.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina,* México, 1981.

D

Dale, Thomas, E. A., "Monsters, corporeal deformities, and phantasms in the cloister of St-Michel-de-Cuxa", *The Art Bulletin*, 83, 3 (2001), 402-435.

Dectot, Xavier, "Harpies affrontées", *Album. Musée de Cluny. Musée national du Moyen Age,* París, 2003, 48-49.

Derolez Albert, *Liber Floridus Colloquium*, Gante, 1973.

D'Emilio, James, "Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión", *Simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo"*, Santiago de Compostela, 1991, 83-101.

— "The building and the Pilgrim's Guide", en John Williams y Alison Stones (eds.) *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James,* Tubingen, 1992, 185- 206.

D'Emilio, James, (ed.) *Culture and Society in Medieval Galicia. A cultural crossroads at the edge of Europe*, Leiden-Boston, 2015.

DESCHAMPS, Paul, "L'autel et les chapiteaux romans du clocher de Saint-Pierre de Bessuéjouls (Aveyron)", *Bulletin Monumental,* 99 (1940), 69-80.

— "Sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de León et Saint-Jacques de Compostelle", *Bulletin Monumental*, 100 (1941), 239-264.

DESJARDINS, Gustave, *Cartulaire de l'Abbaye de Conques en Rouergue,* París, 1879.

DÍAZ y DÍAZ, Manuel Cecilio, "Problemas de la cultura en los siglos XI-XII. La escuela episcopal de Santiago", *Compostellanum,* 16, 1-4 (1971), 187-200.

— "La Escuela Episcopal de Santiago en los siglos XI-XIII", *Liceo franciscano*, 82-84 (1975), 183-188.

— *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, 1983.

— "El texto y la tradición textual del Calixtino", en Lucia GAI (ed.) *Atti del Convegno Internazionale di Studi Pistoia e il Camino de Santiago: una dimensione europea nella Toscana medioevale: Pistoia, 28-29-30 settembre 1984,* Nápoles – Perugia, 1984, 23-55; reed. en Manuela DOMÍNGUEZ (ed.), *De Santiago y de los Caminos de Santiago,* Santiago de Compostela, 1997, 113-138.

DÍEZ PLATAS, Fátima, "Imaginando el agua: reflexiones sobre el significado iconográfico del motivo de la serpiente en ciertas escenas de la cerámica griega arcaica", *Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo,* Santiago de Compostela, 2001, 281-301.

DI FRONZO, Maria, "Grifo", *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VII, Roma, 1996, 91-97.

DUBOURG-NOVES, Pierre, *Guyenne romane*, La-Pierre-qui-Vire, 1969.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOUREAU, Michel, *Guía iconográfica de la* Biblia y los santos, Madrid, 1996.

DU COLOMBIER, Pierre, *Les chantiers des cathédrales: ouvriers, architectes, sculpteurs,* París, 1973.

DURLIAT, Marcel, "La construction de Saint-Sernin de Toulouse au XI° siècle", *Bulletin Monumental*, 121 (1963),151-170.

— "Les origines de la sculpture romane à Toulouse et à Moissac ", *Cahiers de Civilisation Médiévale,* 12, 48 (1969), 349-364.

— "L'apparition du grand portail roman historié dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 8 (1977), 7-24.

— "Les chemins de Saint-Jacques et l'art: l'architecture et la sculpture", *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen*, Gante, 1985, 155-164.

— "Le monde animal et ses représentations iconographiques du XIème au XVème siècle", *Le monde animal et ses représentations au moyen-âge (XIème-XVème siècles, actes du XVème Congrès de la société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, Toulouse, 25-26 mai 1984,* Toulouse, 1985, 73-92.

— *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990.

— *El arte románico,* Madrid, 1992.

E

ECO, UMBERTO, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, 1992.

ESCH, Joan, *La Chiesa di san Pietro di Spoleto. Le facciate e le sculture,* Florencia, 1981.

EMMERSON, Richard Kenneth, "The Representation of Antichrist in Hildegard of Bingen's Scivias: Image, Word, Commentary, and Visionary Experience," *Gesta*, 41, 2 (2002), 95-110.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, "L'église grégorienne", *Hortus Artium Medievalium*, 5 (1999), 147-167.

ESPAÑOL BELTRAN, Francesca, "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la "Ascensión de Alejandro" y el "Señor de los Animales" en el románico español", *Actas del V congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, 49-64.

F

FALQUE REY, Emma, "Las peregrinaciones a Santiago en la Historia Compostelana", *Compostellanum,* 43 (1998), 588-592.

FARAL Edmond, "La queue de poisson des Sirènes", *Romania,* 74 (1953), 433-506.

FAU, Jean-Claude, *Les chapiteaux de Conques,* Toulouse, 1956.

— "Bessuèjouls, église Saint-Pierre", *Congrès Archéologique de France, 167e session, 2009, Aveyron*, Paris, 2011, 38-42.

FAVREAU, Robert, "L'apport des inscriptions à la compréhension des programmes iconographiques", *Lecturas de Historia del Arte,* 3, Poitiers, 1992, 33-50.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, *San Isidoro de León*, Madrid, 1992.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara, *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales de Navarra*, Pamplona, 1983.

— "El camino de Santiago en Navarra: Pamplona, Sangüesa y Estella", en María del Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, Zaragoza, 2005, 29-62.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara, (dir.) *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2004.

FERNÁNDEZ OXEA, José Ramón, "La iglesia románica de Santiago de Taboada y su tímpano con la lucha de Sansón y el león", *Compostellanum*, 10 (1965), 178-194.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José María y FREIRE BARREIRO, Francisco, *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago de Compostela, 1885, (reed. 2008).

FERREIRA PRIEGUE, Elisa, "La ruta ineludible: las peregrinaciones colectivas desde las islas británicas en los siglos XIV y XV", *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, 1995, 279-290.

FLETCHER, Richard A., *A vida e o tempo de Diego Xelmírez*, Vigo, 1993. Traducción de *Saint James's Catapult: The Life and Times of Diego Gelmírez of Santiago de Compostela*, Oxford, 1984.

— "El episcopado en el Reino de León, ca. 1050-1150", en Fernando LÓPEZ ALSINA (ed.), *El Papado, la Iglesia Leonesa y la Basílica de Santiago a finales del siglo XI. El traslado de la Sede Episcopal de Iria a Compostela en 1095*, Santiago de Compostela, 1999, 27-41.

FLICHE, Agustín, "Reforma Gregoriana y reconquista", *Historia de la Iglesia*, vol. VIII, Valencia, 1976.

FORSYTH, Ilene H. "The Date of the Moissac Portal", en Robert A. MAXWELL y Kirk AMBROSE (dir.), *Current Directions in eleventh- and twelfth- Century Sculpture Studies*, Turnhout, 2010, 77-99.

FRAGUAS FRAGUAS, Antonio, *La Puerta Santa*, A Coruña, 1993.

FRAÏSE, Chantal, *Collections lapidaires de Moissac*, Monsempron-Libos, 2009.

FRANZÉ, Barbara, "Un transept pour les laïcs: Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Lazare d'Autun", en Barbara FRANZÉ y Nathalie LE LUEL (dir.), *Le transept et ses espaces élevés dans l'église du Moyen Âge (Xie-XVIe siècles), Pour une nouvelle aproche fonctionnelle (architecture, décor, liturgie et son*, Zagreb, 2018, 83-106.

FRANCO MATA, Ángela, "La amortización suntuaria: los tesoros de los monasterios románicos", en José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR (coord..), *Monasterios románicos y producción artística*, Aguilar de Campoo, 2003, 163-186.

FREIRE CAMANIEL, José, *El monacato gallego en la alta Edad Media*, A Coruña, 1998.

— "Los primeros documentos relativos a las iglesias de Antealtares y Santiago: Una lectura más", *Compostellanum*, 44 (1999), 335-392.

— "Los primeros documentos relativos a las iglesias de Antealtares y Santiago. Una lectura más. II. Intento de solución y conclusiones", *Compostellanum*, 45 (2000), 725-755.

FRUGONI, Chiara,"Per una lettura del mosaico pavimentale della Cattedrale di Otranto", *Bolletin del Istituto Storico per il medioevo*, 1968, 213-256.

— *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografía e fortuna di un tema*, Roma, 1973.

— "La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.", *Il contributo dei giullari alla dramaturgia italiana delle origini*, Roma, 1978, 113-134.

— *La fortuna di Alessandro Magno dell'Antichitá al Medioevo*, Florencia, 1978.

— "Alberi (in Paradiso Voluptatis), L'Ambiente vegentale nell' alto medioevo", *Settimane di studio del centro italiano di studi sull' alto medioevo*, 37, 2 (1990), 725-762.

— "La fortuna di Alessandro nel Medioevo", en Carla ALFANO (ed.), *Alessandro Magno. Storia e Mito*, Roma, 1995, 161-173.

— "L'iconographie de la femme au cours des X°-XII° siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20 (1997), 177-188.

— *Uomini e animali nel Medioevo. Storie fantastiche e feroci*, Bologna, 2018.

G

GAILLARD, George, *Les débuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostelle*, Paris, 1938.

— "Saint-Pierre de Bessuéjouls", *Rouergue Roman*, La-Pierre-qui-Vire, 1963, 188-192.

— "Une abbaye de Pèlerinage: Sainte-Foy de Conques et ses rapports avec Saint-Jacques", *Compostellanum*, 10 (1965), 692-702.

— y GAUTHIER, Marie Madeleine y BALSAN, Louis, *Rouergue Roman*, La Pierre-qui-vire, 1963.

GALTIER MARTÍ, Fernando, "Les "entreprises constructives" du roi Sanche le Grand et le château galicien de Torres de Oeste", en Xavier BARRAL I ALTET (dir.) *Catalunya i França Meridional a l'entorn de l'any mil*, Barcelona, 1991, 283-292.

GALLEGOS VÁZQUEZ, Federico., "El camino de Santiago y los peregrinos en la Historia Compostelana", *Compostellanum*, 44, 3-4 (1999), 393-415.

GALLINA, A. "Podarge", *Enciclopedia dell' Arte Antica, Clasica e Orientale*, vol. 9, Roma, 1965, 257.

GAMBRA GUTIERREZ, Andrés, *Alfonso VI. Cancillería, Curia e Imperio, León*, 1997.

GARCÍA GARCÍA, Antonio y VÁZQUEZ JANEIRO, Isaac, "La biblioteca del Arzobispo de Santiago de Compostela, Bernardo II (+1240), *Antonianum*, 61 (1986), 540-568.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, *Las portadas de la Catedral de Jaca. Reforma eclesiástica y poder real a finales del siglo XI*, Huesca, 2018.

GARCÍA GUAL, Carlos, "Un viajero mítico: Alejandro en el Medievo", *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el occidente Medieval, XVIII Semana de Estudios Medievales*, Estella, 1992, 53-67.

GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, *El arte románico en Palencia*, Palencia, 1961.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago de Compostela, 1990.

— "La puerta de la Canónica de la Catedral de Santiago de Compostela (¿1501-1506?), *Quintana*, 3 (2004), 107-122.

GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *Arte romano*, Madrid, 2sq000001972.

GAUTIER-DESVAUX, Élisabeth, "Saint-Pierre-sur-Dives", *Congrès Archéologique de France* (1978), 188-214.

GAZEAU, Véronique, *Normannia monástica. Prosopographie des abbés bénédictins (Xeme –Xieme siècle)*, Turnhout, 2008.

GHISELLINI, E., "Tellus", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Clasicae*, vol. VII, Berna, 1994, 888-890.

GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico español, esquema de un libro*, Madrid, 1934.

GONZÁLVEZ RUIZ, Ramón, *Hombres y libros de Toledo (1086-1300)*, Madrid, 1997.

GOÑI GAZTAMBIDE, José, *Historia de los obispos de Pamplona*, 10 vols., Pamplona, 1979-1999.

GOSMAN, Martin, *La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature française du 12e siècle*, Amsterdam, 1997.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1994.

GRODECKI, Louis, «Le prieuré de Goult», *Congrès archéologique de France*, 111 (1953), 350-355.

GUERRA CAMPOS, José, *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, 1982.

GUESURAGA, Raphaël, "Los hombres con la cabeza devorada por dragones, una representación del enemigo simoníaco en la escultura románica. Sinopsis de una hipótesis", *Románico*, 11 (2010), 24-31.

GUTIERREZ ROBLEDO, José Luis y HERNÁNDEZ GARCÍA de BARRERA, Ignacio, "San Vicente", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila*, Aguilar de Campoo, 2002, 141-165.

— "San Esteban", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila*, Aguilar de Campoo, 2002, 187-189.

— "San Andrés", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Ávila, Aguilar de Campoo, 2002, 173-180.

H

HASSING, Debra, *Medieval bestiaries: text, image , ideology*, Cambridge, 1995.

HENRIET, Jacques, "La cathédrale Saint-Etienne de Sens: Le parti du premier maître et les campagnes du XIIe siècle", *A l'aube de l'architecture gothique*, Besançon, 2005, 171-267.

HERBERS, Klaus, "La monarquía, el papado y Santiago de Compostela en el Medievo", *Santiago de Compostela: Ciudad y Peregrino, Actas del V Congreso internacional de estudios jacobeos*, Santiago de Compostela, 2000, 101-119.

HICKS, Carola, *Animals in Early Medieval Art*, Edinburgh, 1993.

HINKS, Roger, "The master of animals", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1 (1937-1938), Londres, 263-265.

HUANG, Lei, "Le Maître du tympan de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques : état de la question et perspectives", Études aveyronnaises. Recueil des travaux de la Societé des lettres, sciences et arts de l'Aveyron, (2014), 87-100.

— *L' abbatiale Sainte-Foy de Conques (XIe XIIe sècles)*, Tesis doctoral inédita, Université Paris 1 Pantheon Sorbonne, 2018.

I

ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, "El monasterio de S. Salvador de Leyre", *Príncipe de Viana*, 27 (1966), 189-220.

ITURRALDE y SUIT, Juan, "Los constructores probables de la catedral románica de Pamplona en el siglo XI", *Obras de Don Juan Iturralde y Suit. Vol. IV. Las grandes ruinas monásticas de Navarra*, Pamplona, 1916.

ISLA FREZ, Amancio, *Memoria culto y monarquía hispánica entre los siglos X y XII*, Jaén, 2006.

J

JAMES, Montague Rhodes, *The Bestiary: Being A Reproduction in Full of Ms. Ii 4. 26 in the University Library, Cambridge, with supplementary plates from other manuscripts of English origin, and a preliminary study of the Latin bestiary as current in England*, Oxford, 1928.

JANSON, Horst Woldemar, *Apes and ape lore in the middle ages and the renaissance*, Nendeln— Liechtestein, 1976.

JUSTICE, Steven Victor, "The authority of ritual in the *Jeu d'Adam*", *Speculum*, 62, 4 (1987), 851-864.

K

KARGE, Henrik, "De Santiago de Compostela a León: modelos de innovación de la arquitectura medieval española. Un intento historiográfico más allá de los conceptos de estilo", en Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE y Daniel ORTIZ PRADAS (eds.) *Anales de Historia del Arte. Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española*, 2009, 127-164.

— "De la Portada románica de la Transfiguración al Pórtico de la Gloria. Nuevas investigaciones sobre la fachada occidental de la Catedral de Santiago de Compostela", *BSAA arte*, 75 (2009), 17-30.

KATZENELLENBOGEN, Adolf, *Allegories of the virtues and vices in medieval art*, Londres, 1977.

KENAAR-KEDAR, Nurith, "The devouring monster. A source for the depiction of Hell in Romanesque Last Judgments", *Assaph. Studies in Art History*, vol. 1 (1980), 67-86.

KÖHLER, Wolfgang, "Personificazione", *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. VI, Roma, 1997, 77-83.

KLEIN, Peter K., *Der altere Beatus, kodex Vitr. 14-1 der biblioteca Nacional zu Madrid*, II, Hildesheim— New York, 1976.

KOBIALKA, Michal, *This is my Body: Representational Practices in the Early Middle Ages*, Michigan, 1999.

L

LACARRA y DE MIGUEL, José María, "La catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos", *Archivo español de Arte y Arqueología*, 19 (1931), 73-86.

LACARRA DUCAY, María del Carmen, "Arquitectura y peregrinación", en Esteban SARASA SÁNCHEZ (coord.), *Sancho Ramírez, rey de Aragón, y su tiempo (1064-1094)*, Huesca, 1994, 151-176.

LAMBERT, Élie, *Caen roman et gothique*, Caen, 1935.

LAZARIS, Stavros, "Le *Physiologus* grec et son illustration: Quelques considérations à propos d'un nouveau témon illustré (Dujcev, GR. 297)" en Baudouin VAN DEN ABEELE (ed.) *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles* , Louvain-laNeuve, 2005, 141-167.

LEJEUNE, Rita y STIENNON, Jacques, *La légende de Roland dans l'art du moyen âge*, Bruselas, 1967.

LECLERCQ-MARX, Jacqueline, "De la Terre-Mère à la Luxure", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 18 (1975), 37-43.

— "De l'art antique à l'art médiéval. A propos des sources du bestiaire carolingien et de ses survivances à l'époque romane", *Gazette des Beaux-arts*, 113 (1989), 61-66.

— *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruselas, 1997.

— "Les ouvres romanes accompagnées d'une inscription. Le cas particulier des monstres", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40 (1997), 91-102.

— "Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des centaures, et leur famille, dans le haut. Moyen Âge et à l'époque romane", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 45 (2002), 55-67.

— "Monstruos en la escritura, monstruos en imágenes. La doble tradición medieval", *Quintana*, 4 (2005), 13-53.

— "Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones", *Anales de historia del arte,* 2010, 259-274.

LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, 1993.

— "Chasse Sauvage / Armée furieuse, quelques reflexions",en Philippe WALTER (ed.), *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe Médiévale*, Paris, 1997, 13-32.

LE DESCHAULT de MONREDON, Térence, "Les modèles transpyrénéens de la sculpture du premier chantier de Compostelle: imitation, présence réelle et usage de l'imaginaire", *Ad Limina*, 6 (2015), 33-65.

— "Formación, viaje y memoria visual: los escultores de Auvernia y su evolución artística" en Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (ed.), *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, Almería, 2017, 121-134.

LE DON, Gérard, "Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer", *Cahiers de Civilisation Médiévale,* 22 (1979), 363-372.

LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del purgatorio,* Madrid, 1981.

LEWIS, Suzanne, *The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry*, Cambridge, 1999.

LOMAX, Dereck, "Los peregrinos ingleses a Santiago", en Paolo CAUCCI (ed.) *Santiago, la Europa del Peregrinaje*, Barcelona, 1993, 373-383.

LÓPEZ ALSINA, Fernando, "El nacimiento de la población de Santiago en el siglo IX", en Giovanna SCALIA (ed.) *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea, atti del Convegno Internazionale di Studi, Perugia 23-24-25 Settembre 1983*, Perugia, 1985, 23-35.

— "Compostelle, ville de Saint Jacques", *Santiago de Compostela, 1000 ans de pelérinage européen*, Gante, 1985, 53-60.

— "Le Concordat de Antealtares", *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen*, Gante, 1985, 203-204.

— *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988.

— "De la *magna congregatio* al cabildo de Santiago: reformas del clero catedralicio (830-1110)", *IX centenario da dedicaçao da sé de Braga*, Braga, 1990, 735-762.

— "Concordia de Antealtares", *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, 259.

— "Fragmento izquierdo de la carta de coto concedida por Alfonso VI al monasterio de San Isidro de Montes, con ocasión de un "Concilio Magno" celebrado en Santiago", *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, 286-287.

— "Implantación urbana de la catedral románica de Santiago de Compostela (1070-1150)", en Francisco SINGUL LORENZO (ed.), *La meta del Camino de Santiago: la transformación de la Catedral a través de los tiempos,* Santiago de Compostela, 1995, 37-56.

— "Urbano II y el traslado de la sede episcopal de Iria a Compostela" en Fernando LÓPEZ ALSINA (ed.), *El Papado, la Iglesia Leonesa y la Basílica de Santiago a finales del siglo XI. El traslado de la Sede Episcopal de Iria a Compostela en 1095,* Santiago de Compostela, 1999, 107-127.

— "Diego Gelmírez, las raíces del *Liber Sancti Iacobi* y el Códice Calixtino", en Fernando LÓPEZ ALSINA, Henrique MONTEAGUDO, Ramón VILLARES y Ramón YZQUIERDO PERRÍN, (coords.), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, 2013, 301-386.

LÓPEZ FERREIRO, Manuel, *Historia de la S.A.M.I. de Santiago,* Santiago de Compostela, 1983.

— "Apuntes históricos sobre el monasterio de San Pelayo de Antealtares, de la ciudad de Santiago" en Xosé Ramón FANDIÑO VEIGA (ed.), *Apuntes históricos sobre Santiago. Obra dispersa y olvidada, 1868-1903.* Santiago de Compostela, 2010, 31-92.

LÓPEZ-MAYÁN, Mercedes, "Culto y cultura en la catedral compostelana en el siglo XI" en José Luis SENRA GABRIEL y GALÁN (ed.), *En el principio. Génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela: contexto, construcción y programa iconográfico*, Pontevedra— Santiago de Compostela, 2014, 21-46.

L'ORANGE, Hans Peter, "Apoteosi", *Enciclopedia dell'arte antica classica ed orientale*, vol. I, Roma, 1958, 489-497.

LUCAS ÁLVAREZ, Manuel, *San Paio de Antealtares, Soandres y Toques: tres monasterios medievales gallegos*, Sada, 2001.

LYMAN, Thomas W., "Notes on the Porte Miègeville Capitals and the construction of Saint-Sernin in Toulouse", *The art Bulletin*, 44 (1967), 25-36.

— "The sculpture programme of the Porte des Comtes master at Saint-Sernin in Toulouse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34 (1971), 12-39.

M

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *El bestiario esculpido en Navarra,* Pamplona, 1982.

— *Bestiario Medieval,* Madrid, 1986.

MÂLE, Emile, *L'art religieux du XII^e siècle en France,* Paris, 1928.

MCGINN, Bernard, *Visions of the End. Apocalyptic traditions in the Middle Ages,* Nueva York, 1979.

MANACORDA, Simona, "Drago", *Enciclopedia dell'arte medievale,* vol. V, Roma, 1994, 724-729.

MANSILLA, Demetrio, *La documentación pontificia hasta Inocencio III (965-1216),* Roma, 1955.

MARIÑO FERRO, José Ramón, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental,* Madrid, 1996.

MARTIN, Thérese, "Decorar, aleccionar, aterrorizar. Escultura románica y gótica", en Constantino ROBLES GARCÍA y Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa,* León, 2007, 105-143.

MARTÍNEZ de AGUIRRE, Javier, "La memoria de la piedra: sepulturas en espacios monásticos hispanos (siglos XI y XII)" en José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR (coord.), *Monasterios románicos y producción artística,* Aguilar de Campoo, 2003, 131-159.

— "Catedral de Santa María", *Enciclopedia del Románico en Navarra,* Aguilar de Campoo, 2008, 1038-1061.

— "El Maestro esteban de Pamplona: ¿arquitecto y urbanista?", *Ad Limina,* 6 (2015), 67-97.

MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo, *Natura das Animalhas. Bestiario Medieval da lírica profana galego-portuguesa,* Vigo, 1996.

MARTÍNEZ PRADES, José Antonio, *El Castillo de Loarre,* Huesca, 2005.

MATEO GÓMEZ, Isabel y QUIÑONES COSTA, Ana, "Arpía o sirena, una interrogante en la iconografía románica", *Fragmentos,* 10 (1984), 39-47.

MATHEWS, Karen Rose, *They Wished to Destroy de Temple of God: Reponses to Diego Gelmirez's Cathedral Construction in Santiago de Compostela, 1100-1140,* Chicago, 1995.

MCCULLOCH, Florence, *Medieval Latin and French Bestiaries,* Valencia, 1960.

MÈNARD, Philippe, "Femmes sèduisantes et femmes malfaisantes; les filles-fleurs de la fôret et les créatures des eaux dans le *Roman d'Alexandre*", *Bien dire et bien aprendre,* VII, 1989, 5-17.

MENENDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIII leída en imágenes,* Madrid, 1986.

MENTRÉ, Mireille, "La sirène, mythe et modernité", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* 24 (1993), 29-35.

— *El estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año mil,* Madrid, 1994.

MEYER, Paul, "La descente de Saint Paul en Enfer, poème français composé en Angleterre", *Romania,* 24 (1895), 357-375.

MOORE, Mary B., "Ge", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Clasicae,* vol. IV, Zúrich, 1988, 176.

MORAIS MORÁN, Jose Alberto, "De lo pagano a lo cristiano en el arte románico hispano: a propósito de la iconografía de las aves afrontadas a la crátera de la vida", *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte,* Las Palmas de Gran Canaria, 2006, 383-391.

— *La recuperación de la Ecclesiae Primitivae Forma en la escultura del Panteón Real de San Isidoro de León,* León, 2008.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago", *Compostellanum,* 14, 3-4 (1969), 623-668.

— "Une sculpture du style de Bernard Guilduin à Jaca", *Bulletin Monumental,* 131 (1973), 7-16.

— "Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII", *Cuadernos de Estudios Gallegos,* 84 (1973), 294-310.

— "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca", *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel,* I, Zaragoza, 1977, 173-198.

— "La sculpture romane de la cathédrale de Jaca, Etat des questions", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* 10 (1979), 79-106.

— "Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* 13 (1982), 285-310.

— "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela", *Atti del Convegno Internazionale di Studi: Il pellegrinaggio a Santiago di Compostella e la Letteratura Jacopea,* Perugia, 1983, 37-61.

— "Notas para unha revisión da obra de K. J. Conant", en Kenneth John CONANT, *Arquitectura románica de la Catedral de Santiago de Compostela,* Santiago de Compostela, 1983, 90-116.

— "El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago", en Lucia GAI (ed.), *Atti del Convegno Internazionale di Studi Pistoia e il Camino de Santiago: una dimensione europea nella Toscana medioevale: Pistoia, 28-29-30 settembre 1984,* Pistoya, 1984, 245-272.

— "Le lieu saint: Le tombeau et les basiliques médiévales", *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen*, Gante, 1985, 41-52.

— "Artistas patronos y público en el arte del camino de Santiago", *Compostellanum*, 30, 3-4 (1985), 395-430.

— "La miniatura en los Tumbos A y B", *Los Tumbos de Compostela,* Madrid, 1985, 45-62; reedición en Ángela FRANCO MATA (ed.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, vol. I, Santiago de Compostela, 2004, 319-328.

— "El 1 de abril de 1188, marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria", en Carlos VILLANUEVA (ed.), *El Portico de la Gloria: Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, 1988, 19-36.

— "Cluny y los orígenes del románico palentino: el contexto de San Martín de Frómista", *Jornadas sobre el arte de las Órdenes religiosas en Palencia*, Palencia, 1990, 9-27.

— "La iconografía regia en el reino de León (1157-1230)", *Alfonso VIII y su época: II Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campo, 1-6 octubre 1990,* León, 1992, 139-152; reedición en Ángela FRANCO MATA (ed.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, vol. II, Santiago de Compostela, 2004, 161-171.

— "¿Raimundo de Borgoña († 1107) o Fernando Alfonso († 1214)? Un episodio olvidado del Panteón Real compostelano", *Galicia en la Edad Media*, Madrid, 1992, 161-179; reedición en Ángela FRANCO MATA (ed.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, vol. II, Santiago de Compostela, 2004, 173-182.

— "Capitel conmemorativo del comienzo de las obras de la Catedral de Santiago, el obispo Diego Peláez", *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*, Santiago, 1993, 288-289.

— "Fuste historiado con leyenda épica (Tristan?)", *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la peregrinación a Compostela,* Santiago de Compostela, 1993, 382-384.

— "Fragmento de fuste decorado con amorcillos vendimiadores", *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la peregrinación a Compostela,* Santiago de Compostela, 1993, 380-381.

— "Two capitals", *The art of medieval Spain a.d. 500-1200",* Nueva York, 1994, 210-211.

— "Santiago de Compostela: origini di un cantiere románico", en Roberto CASSANELLI (ed.), *Cantieri medievali*, Milán, 1995, 127-143.

— "Santiago de Compostela: la instauración de un taller románico", en Roberto CASSANELLI (ed.), *Talleres de Arquitectura en la Edad Media,* Barcelona, 1995, 127-144.

— *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, 2004.

MORINI, Luigina, *Bestiari Medievali*, Turín, 1996.

MURATOVA, Xenia, "I manoscriti miniati del bestiario medievale: origine, formazione e svilupo dei cicli di illustrazioni. I bestiari miniati in Inghilterra nei secoli XII-XIV", *Settimane di Studio sull'alto medioevo di Spoleto*, 31(1985), 1319-1372.

— "Workshop methods in English late twelfth-century illumination and the production of luxury bestiaries", en Willene B. CLARCK y Meradith T. MCMUNN (eds.), *Beasts and birds of the middle ages. The bestiary and its legacy,* Filadelfia, 1989, 53-68.

— "Aspects de la transmission textuelle et picturale des manuscrits des bestiaires anglais à la fin du XII[e] et au début du XIII[e] siècle", *Comprendre et maîtriser la nature au moyen âge. Mélanges d'histoire de sciences offertes à Guy Beaujouan,* Genève, 1994, 579-605.

MUSSET, Lucien, "Pour réhabiliter la sculpture romane en Normandie. Les chapiteaux du prieuré de Goult", *Art de Basse-Normandie,* 16 (1959-1960), 14-17.

— *Normandie Romane,* Yonne, 1967.

N

NEVEUX, François, *The Bayeux tapestry,* Luçon, 1995.

NICOLAI, Bernd, y RHEIDT, Klaus, "Nuevas investigaciones sobre la historia de la construcción de la Catedral de Santiago de Compostela", *Ad Limina,* 1 (2010), 53-79.

NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano Ramón, "Alejandro, Alfonso VI y Diego Peláez: una nueva lectura del programa iconográfico de la Capilla del Salvador de la Catedral de Santiago", *Compostellanum,* 45, 3-4 (2000), 617-648.

— "De la Tierra Madre a la Lujuria, a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago", *Semata,* 14 (2002), 335-347.

— *Los inicios de la Catedral románica de Santiago. El ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez,* Santiago de Compostela, 2004.

— "Sus cabelleras brillaban como plumas de pavo real: Los guerreros de Alejandro y las Sirenas en un capitel de la Catedral de Santiago de Compostela". *Troianalexandrina*, 5 (2005), 39-61.

— "La sirena: la metamorfosis de un tema en la Catedral románica de Santiago de Compostela", *Codex Aquilarensis,* 21 (2005), 30-47.

— "De apóstol a peregrino: la iconografía de Santiago en el Camino Inglés a Compostela", *Abrente,* 35-36-37 (2003-2004-2005), 103-115.

— "Capiteles fundacionales de la Catedral de Santiago de Compostela", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez,* Milán— Santiago de Compostela, 2010, 298-299.

— "Capitel con Hombre entre lianas de la Catedral de Braga", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez,* Milán— Santiago de Compostela, 2010, 368-369.

— "Una posible representación del apóstol Santiago en un capitel de la catedral de Santiago de Compostela a la luz de los sermones del *Liber Sancti Iacobi*", *Ad Limina*, 7 (2016), 17-42.

— y Fernández Pérez, Sonia, "Premio y castigo, el capitel historiado en el transepto de la Catedral de Santiago", *Porta da Aira*, 11 (2006), 291-310.

— y Fernández Pérez, Sonia, "*Vita peregrinatio est*: Reflexións sobre o capitel historiado no transepto norde da Catedral de Santiago", *El camí de Sant Jaume I Catalunya. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida els dies 16,17 i 18 d'octubre de 2003*, Barcelona, 2007, 381-386.

O

Ocaña Eiroa, Francisco Javier, "La controvertida personalidad del Maestro Esteban en las catedrales románicas de Pamplona y Santiago", *Príncipe de Viana,* 228 (2003), 7-58.

— "El crucero de la catedral de Santiago. Mutilaciones y transformaciones", *Abrente,* 40-41 (2008-2009), 35-74.

Ocón Alonso, Dulce, "Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200", *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro. 1088-1988*, Silos, 1990, 501-510.

— "Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines del siglo XII", *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campo, 1-6 octubre 1990,* Aguilar de Campoo, 1992, 307-321.

— "El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España", *Viajes y viajeros en la España Medieval. Actas del V curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo (Palencia), 20-23 de septiembre de 1993*, Madrid, 1997, 265-290.

Olañeta Molina, Juan Antonio, "La representación de Daniel en el Foso de los leones en Santillana del Mar y Yermo. Revisión iconográfica y propuesta de programa salvífico", *Codex Aquilarensis,* 25 (2009), 6-34.

— "Pensamiento y lectura tipológica de las imágenes románicas. El caso de la iconografía de Daniel en el foso de los leones", *Codex Aquilarensis,* 27 (2011), 93-108.

— "¿Cristo o diablo?: la contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica", *Brocar,* 38 (2014), 65-81.

— "La escultura de Echano y Sarbazan Talleres, filiación y propuesta de interpretación de sus capiteles", *Príncipe de Viana,* 75, 260 (2014), 347-377.

Orchard, Andy, *Pride and Prodigies. Studies on the Monsters of the Beowulf-Manuscript,* Toronto, Búfalo, Londres, 1995.

Orlandi, Giovanni, "La tradizione del "Phisiologus" e i prodomi del bestiario latino", *Settimane di studio sull'alto medioevo di Spoleto*, 31(1985), 1057-1106.

Orofino, Giulia, "Il contributo di Federico II all'iconografía profana. Le illustrazioni del Romanzo di Alessandro", *Federico II e le nuove culture. Atti del XXXI Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 1994,* Spoleto, 1995, 400-401.

— *Exultet, testo e imagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale*, Cassino, 1999, (CD Rom).

Oursel, Raymond, *Bourgogne romane,* Yonne, 1967.

PACE, Valentino, "Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 9820, *Exultet*", en Giulia OROFINO (ed.), *Exultet, testo e immagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale* Cassino, 1999, (CD Rom).

PAGELS, Elaine, *Adán, Eva y la serpiente*, Barcelona, 1990.

PANOFSKY, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1993. Traducción de *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo, 1960.

PARISE, Franca, "Terra Mater", *Enciclopedia dell'arte antica e orientale*, vol. VII, Roma, 1996, 725-726.

PAYNE, Ann., *Medieval Beasts*, Londres, 1990.

PÉREZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, *La iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: el Cabildo Catedralicio (1100-1400)*, Santiago de Compostela, 1996.

— "Cabildo y catedral: evoluciones paralelas entre los siglos XI y XII", en Juan CONDE ROA y Francisco SINGÚL LORENZO (coords.), *La catedral de Santiago. Belleza y Misterio*, Barcelona, 2011, 27-31.

PERRUS, Claude, "La chasse infernale : des exempla à la nouvelle V, 8 du Décaméron", en Philippe WALTER (ed.), *Le mythe de la casse sauvage dans l'Europe Médiévale*, Paris, 1997, 125-139.

PORTELA SILVA, Ermelindo, *García II de Galicia, el rey y el reino (1065-1090)*, Burgos, 2001.

— *Diego Gelmírez (c. 1065-1140). El báculo y la ballesta*, Madrid, 2016.

— y PALLARES MÉNDEZ, María del Carmen, JIMÉNEZ GÓMEZ, Santiago, LÓPEZ ALSINA, Fernando, PUENTE MÍGUEZ, José Antonio, "Le bâtiment a Saint-Jaques-de-Compostelle (1075-1575), demande, financement, travail et techniques", *Cahiers de la Méditerranée*, 31 (1985), Niza, 1985, 7-34.

POUSTHOMIS-DALLE, Nelly, "Perse (Commune d'Espalion) Église Saint-Hilarian-Sainte-Foy", *Congrès Archéologique de France, 167e session, 2009, Aveyron*, Paris, 2011, 263-277.

PRACHE, Anne, "L'église Notre-Dame-en-Vaux de Châlons", *Congrès Archéologique de France*, 135 (1977), 279-297.

— *Ile-de-France Roman*, París, 1983.

PRADO-VILAR, Francisco., "*Saevum facinus*: Estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español", *Goya*, 324 (2008), 173-199.

— "*Nostos*: Ulises, Compostela y la ineluctable modalidad de lo visible", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán— Santiago de Compostela, 2010, 260-269.

— "Cuando brilla la luz del quinto día: el Pórtico de la Gloria y la visión de Mateo en el espejo de la historia", *Románico*, 15 (2012), 8-19.

— "La culminación de la Catedral románica: El Maestro Mateo y la escenografía de la Gloria y el Reino", *Enciclopedia del Románico en A Coruña*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2012, 989-1018.

PRECEDO LAFUENTE, Manuel Jesús, "El bestiario en los Libros Sapienciales", *Compostellanum*, 45, 1-2 (2000), 11-38.

PRESSOUYRE, Léon, *Un apôtre de Châlons-sur-Marne*, Berna, 1970.

— "Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux a Châlons-sur-Marne", *Congrès Archéologique de France*, 135 (1977), 298-306.

— "Did Suger build the cloister at Saint-Denis", en Paula GERSON (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, New York, 1986, 229-244.

PRESSOUYRE, Sylvia, *Images d'un cloître disparu. Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne*, Paris, 1976.

PRIEUR, Gilber, *Les chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Vincent*, Chalon-sur-Saône, 2010.

PUENTE MÍGUEZ, José Antonio, "La catedral gótica de Santiago de Compostela: un proyecto frustrado del D. Juan Arias (1238-1266)". *Compostellanum*, 30, 3-4 (1985), 245-275.

— "La fachada exterior del Pórtico de la Gloria y el problema de sus accesos", *Simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo"*, Santiago de Compostela, 1991, 117-142.

— "El sepulcro del Conde don Raimundo de Borgoña en la catedral de Santiago", en Mª Dolores BARRAL RIVADULLA, José Manuel LÓPEZ VÁZQUEZ (coords.), *Estudios sobre patrimonio artístico. Homenaje del departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. Mª del Socorro Ortega Romero*, Santiago de Compostela, 2002, 83-95.

Q

QUARRÉ, Pierre., "A propos de deux chapiteaux du Musée Archéologique de Dijon. La diffusion en Bourgogne du décor de Nantua", *La revue du Louvre*, 21, 1 (1971), 1-12,

R

RAEBEL, Regula, *La Charité-sur-Loire. Monographie der romanischen Kirche Notre-Dame unter spezieller Bercksichtigung der skulturen*, Berna, 1964.

RAVAUX, Jean-Pierre, "Châlons-sur-Marne", *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. IV, Roma, 1993, 639-643.

REAL, Manuel. Luis, "O projecto da catedral de Braga, nos finais do século XI, e as origens do românico português", *IX Centenário da Dedicaçao da Sé de Braga. Congreso Internacional*, vol. I, Braga, 1990, 435-511.

RECUERO ASTRAY, Manuel, "Alfonso IX, rey de León y de Galicia (1188-1230), repoblador de A Coruña (1208)", *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei*, A Coruña, 2008, 19-36.

REILLY, Bernard F., *El reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI*, 1065-1109, Toledo, 1989.

— "Monarquía e iglesia en el reino de Castilla-León, 1037-1157", en Fernando LÓPEZ ALSINA (ed.), *El papado, la iglesia leonesa y la basílica de Santiago a finales del siglo XI. El traslado de la sede episcopal de Iria a Compostela en 1095*, Santiago de Compostela, 1999, 9-26.

RICO CAMPS, Daniel, "*Clerici vero habeant mores militum*. Notas en torno al primer proyecto de San Vicente de Ávila", *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada (29 al 31 de enero de 1998)*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, 419-449.

— *El románico de San Vicente de Ávila. Estructuras, Imágenes, Funciones*, Murcia, 2002.

— "San Vicente de Ávila en el siglo XII: la restauración de un *locus sanctus*" *Hortus Artium Medievalium*, 15, 2 (2009), 291-305.

RICO, Francisco, *Predicación y literatura en la España Medieval*, Cádiz, 1977.

ROCHA, Pedro Romano, "La liturgia de Compostela a finales del siglo XII", *Actas do Simposio Internacional sobre: O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo*, Santiago de Compostela, 1991, 397-410.

ROSS, David J. A. *Alexander Historiatus. A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*, Frankfurt, 1988.

ROWLAND, Beryl, *Birds with Human Souls a Guide to Bird Symbolism*, Knoxville, 1978.

RUCQUOI, Adeline, "De Grammaticorum Schola: La tradición cultural compostelana en el siglo XII", en Paolo CAUCCI (coord..), *Visitandum est. Santos y cultos en el Codex Calixtinus. Actas del VII Congreso de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, 2005, 235-254.

— "La percepción de la naturaleza en la Edad Media", en Flocel SABATÉ I CURULL (coord.), *Natura i desenvolupament. El medi ambient a l'Edat Mitjana (XI Curs d'Estiu, Càtedra d'Estudis Medievals Comtat d'Urgell, Balaguer, 12-14 juillet 2006)*, Lleida, Pagès, 2007, 73-98.

— "El campo como margen", en Inés MONTEIRA ARIAS, Ana Belén MUÑOZ MARTÍNEZ y Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN, (coords.), *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid, 2009, 69-89.

RUPRICH-ROBERT, Victor, *L'église Ste-Trinité et l'église St-Étienne a Caen*, Caen, 1864.

S

SALET, Francis, "La sculpture romane en Bourgogne. A propos d'un livre récent", *Bulletin Monumental*, 119 (1961), 325-343.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío, "El entorno imaginario del Rey: cultura cortesana y/o clerical en Galicia en tiempos de Alfonso IX", *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei*, A Coruña, 2008, 307-325.

— "Dreams of Kings and Buildings. Visual and Literary Culture in Galicia (1157-1230)", en James D'EMILIO (ed.), *Culture and Society in Medieval Galicia. A cultural crossroads at the edge of Europe*, Leiden-Boston, 2015, 695-764.

SÁNCHEZ LEÓN, María Luisa, "Los emperadores romanos y la *Imitatio* de Alejandro Magno", *Veleia*, 17 (2000), 93-102.

SAPIN, Christian *et alii*, *La Bourgogne romane*, Dijon, 2006.

SAUNIER, Francine, "Le bestiaire dans la sculpture romane de Haute-Auvergne (Archiprêté de Mauriac) : sources et filiations", *Revue de la Haute Auvergne*, 56 (1994), 19-45.

— "Un élément architectural fréquent en Auvergne: le linteau en bâtière", *Cahiers de Saint- Michel de Cuxa*, 26 (1995), 67-84.

SCHAPIRO, Meyer, *Estudios sobre el Románico*, Madrid, 1984.

SCHEIFELE, Eleanor L., "A French Romanesque Capital of Daniel in de Lion's Den", *Bulletin of Cleveland Museum of Art*, 81(1994), 46-83.

SCHMIDT, Gary D., *The iconography of the Mouth of Hell. Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*, Londres, 1995.

SCHMIDT, Victor M., "Le voyage dans les airs d'Alexandre le Grand dans l'art roman", École Antique de Nîmes, 24 (1993-1998), 135-154.

SCHMITT, Jean-Claude, *Il gesto nel medioevo*, Bari, 1990.

SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis, "Monasterio de San Isidro", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Palencia*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2002, 1243-1250.

— "Architecture et décor dans le contexte de la colonisation clunisienne des royaumes septentrionaux de la péninsule ibérique", *Hautes lieux romans dans le sud de l'Europe (XIe-XIe siècles)*, Cahors, 2008, 11-70.

— "Concepto, filiación y talleres del primer proyecto catedralicio", en José Luis SENRA GABRIEL Y GALÁN (ed.), *En el principio: Génesis de la Catedral románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, Santiago de Compostela, 2014, 59-125.

— "La iconografía del primer proyecto catedralicio: un tránsito de perfección hacia el hombre espiritual", en José Luis SENRA GABRIEL Y GALÁN (ed.), *En el principio: Génesis de la Catedral románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, Santiago de Compostela, 2014, 165-290.

— "Reflexiones en torno a los principios y fundamentos de la catedral románica de Santiago de Compostela", *Revista chilena de Estudios Medievales*, 10 (2016), 9-46.

SETTIS, Salvatore, "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico", *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, Turin, 1986, 375-486.

SCHAEFER, Herwin, "The Origin of the Two-Tower Façade in Romanesque Architecture", *The Art Bulletin*, 27, 2 (1945), 85-108.

SICART GIMENEZ, Ángel, *Pintura medieval. La miniatura*, Santiago de Compostela, 1961.

SIMON, David L., "Le sarcophage de Doña Sancha à Jaca", *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10 (1979), 107-124.

— "Sarcophagus of doña Sancha", *The art of medieval Spain a.d. 500-1200*, Nueva York, 1993, 229-232.

SINGUL LORENZO, Francisco, "Peregrinos ingleses a Santiago. A ruta marítima", en Francisco SINGUL LORENZO y José SUÁREZ OTERO (eds.), *Ate o confín do mundo: diálogos entre Santiago e o mar*, Vigo, 2004, 143-147.

SPECIALE, Lucinia, *Montecassino e la Riforma Gregoriana, L'Exultet Vat. Barb. Lat. 592*, Roma, 1991.

— "Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb. Lat, 592, *Exultet*", en Guglielmo CAVALLO (ed.), *Exultet, Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma, 1994, 235-239.

STAHL, Harvey, "The problem of manuscript painting at Saint-Denis during the abbacy of Suger", en Paula GERSON (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, New York, 1986, 163-181.

STALLEY, Roger, "Pèlerinage maritime a Saint-Jacques", *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen*, Gante, 1985, 123-128.

STIERLIN, Henri, "Notes sur quelques Églises romanes de Suisse Romande", *Suisse Romane*, Yonne, 1967.

STOKSTAD, Marilyn, "Forma y fórmula. Reconsideraciones del Pórtico de la Gloria", *Simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo"*, Santiago de Compostela, 1991, 181-198.

STONES, Alison, "The Decoration and Illumination of the *Codex Calixtinus* at Santiago de Compostela", en John WILLIAMS, Alison STONES (eds.), *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, Tübingen, 1992, 137-184.

— "Ilustración en el Códice Calixtino", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán— Santiago de Compostela, 2010, 142-157.

STRATFORD, Neil, "Compostela and Burgundy? Thoughts on the Western Crypt of the Cathedral of Santiago", *Simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo"*, Santiago de Compostela, 1991, 53-82.

— "L'église Saint-Florent de Til-Châtel", *Congrès Archéologique de France*, 152, 1997, 163-170.

STREET, George Edmund, *Some account of gothic architecture in Spain*, Nueva York, 1865.

SUÁREZ OTERO, José, "Manuel Chamoso Lamas y la arqueología en la Catedral de Santiago", *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Santiago de Compostela, 1999, 71-80.

SWIECHOWKSY, Zygmunt, *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1973.

T

TAÍN GUZMÁN, Miguel, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, A Coruña, 1998.

— "Fuentes romanas gráficas y literarias del baldaquino y la pérgola de la catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte*, 79 (2006), 139-155.

TATE, Bryan, "Las peregrinaciones marítimas medievales desde las islas británicas a Compostela", *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, 161-179.

— "A vía marítima dende as Illas Británicas a Compostela durante a Idade Media", *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, 1995, 680-684.

TAYLOR, Edgar, *Master Wace, his Chronicle of the Norman Conquest from the Roman de Rou Translated with Notes and Illustrations*, Londres, 1837.

TIGLER, Guido, *Il Portale Maggiore di San Marco a Venecia. Aspetti, iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venecia, 1995.

U

UBIETO ARTETA, Antonio, "El destierro del obispo compostelano Diego Peláez en Aragón", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 6 (1951), 48-51.

V

VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela", *Simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo"*, Santiago de Compostela, 1991, 199-208.

— *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*, Turnhout, 2012.

— "The populated porch: figures and foliage in spanish sculpture before the Portico de la Gloria", en Bernd NICOLAI y Klaus RHEIDT (eds.), *Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive; Santiago de Compostela: pilgrims architecture and visual representation in a new perspective; Santiago de Compostela: arquitectura de peregrinación y representaciones iconológicas desde una nueva perspectiva*, Berna, 2015, 199-211.

VALLERY-RADOT, Jean, "Les Églises romanes du Rouergue", *Bulletin Monumental*, 99 (1940), 5-68.

VÁZQUEZ de PARGA, Luis, LACARRA, José María y URÍA RÍU, Juan, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, 3 vols., Madrid, 1949.

VERGNOLLE, Éliane, "Charité-sur-Loire", *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. 4, 1993, 651-653.

VERGNOLLE, Éliane, PRADALIER, Henri y POUSTHOMUS-DALLE, Nelly, "Conques, Sainte-Foy, la abbatiale romane", *Congrès Archéologique de France, 167e session, 2009, Aveyron*, Paris, 2011, 71-160.

VICENTE LÓPEZ, Simón, "El Arte funerario en Galicia durante los siglos del Barroco", *Semata*, 17 (2006), 321-362.

VIEILLARD-TROIEKOUROFF, May, "Sirènes-poissons carolingiennes", *Cahiers Archeologiques*, 19 (1969), 61-82.

VILA da VILA, Margarita, "Acerca de la cronología del románico abulense, crítica de las fuentes documentales y literarias", Jubilatio: *homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*, Santiago de Compostela, 1987, 561-570.

— "Sobre las relaciones entre la Catedral de Santiago y el primer románico abulense", *Museo de Pontevedra*, 43 (1989), 141-159.

— Ávila románica: Talleres de filiación Hispano-Languedociana, Ávila, 1999.

VOGEL, Cyrille., "Le pèlerinage pénitentiel", *Revue des Sciences religieuses*, 38 (1964), 113-153.

— "Les rites de la pénitence publique aux Xe et XIe siècles", *Mélanges René Crozet, Société d'Etudes médiévales*, Poitiers, 1966, 137-144.

W

WATSON, Christabel, *The Romanesque Cathedral of Santiago de Compostela: A Reassessment*, Oxford, 2009.

— "New thoughts on the west crypt of Santiago de Compostela", en Bernd NICOLAI y Klaus RHEIDT (eds.), *Santiago de Compostela: Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive; Santiago de Compostela: pilgrim's architecture and visual representation in a new perspective; Santiago de Compostela: arquitectura de peregrinación y representaciones iconológicas desde una nueva perspectiva*, Berna, 2015, 171-183.

WARD, Michael Lauer, *Studies on the Portico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela,* Nueva York, 1986.

— "El Pórtico de la Gloria y la conclusión de la Catedral de Santiago de Compostela", Actas *do Simposio Internacional sobre: O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo,* Santiago de Compostela, 1991, 43-52.

WEISBACH, Werner, *Reforma religiosa y arte medieval. La influencia de Cluny en el románico occidental,* Madrid, 1949.

WELTER, Jean Thiébaut, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*, Ginebra, 1973.

WERCKMEISTER, Otto Karl, "The lintel fragment representing Eve from Saint-Lazare, Autun", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 35 (1972), 1-30.

WESTWOOD, Jennifer Albion, *A guide to legendary Britain,* Londres, 1985.

WILL, Robert, *Répertoire de la sculpture romane en Alsace,* Strasbourg, 1955.

— *L'Alsace romane*, Yonne, 1965.

WILLEMSEN, Carl Arnold, *L'Enigma di Otranto*, Lecce, 1980.

WILLIAMS, David A., *Deformed discourse. The function of the monster in Medieval Thought and literature*, Exeter, 1996.

WILLIAMS, John, "Spain or Toulouse Half Century later Observationson the Chronology of Santiago de Compostela", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, I, Granada, 1976, 557-567.

— "La arquitectura del camino de Santiago", *Compostellanum*, 29 (1984), 267-290.

— "El incendio en Santiago de Compostela en 1117: una reconstrucción gráfica de Kenneth John Conant", *Quintana*, 3 (2004), 179-184.

— *Beato de Liébana San Miguel de Escalada. Introducción y comentarios a las páginas del Códice*, Madrid, 2005.

— "Framing Santiago", en Colum HOURIHANE (ed.), *Romanesque art and thought in the twelfth century,* Princeton, 2008, 219-238.

WILLIAMSON, Paul, *Escultura gótica 1140-1300*, Madrid, 1997.

WIRTH, Jean, *La datation de la sculpture médievale,* Ginebra, 2004.

— "Fondations, donations et chronologie des chantiers: le cas des églises d'Auvergne", en Arturo Carlo QUINTAVALLE (ed.) *Medioevo. I committenti,* Parma, 2011, 306-314.

WIRTH, Karl-August, "Erde", *Realllexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1967, 1057-1062.

WITTKOWER, Rudolf, *Allegory and the migration of symbols*, Londres, 1977.

WHITE, Stephen D., "The Fables in the Borders", en Elizabeth CARSON PASTAN, Stephen D. WHITE, y Kate GILBERT (eds.), *The Bayeux tapestry and its Contexts. A reassessment,* Woodbridge, 2014, 154-182.

WUNDERWALD, Anke y MÜNCHMEYER, Annette, "Una subestructura temprana con ropajes nuevos. La cripta occidental y su relación con el cuerpo occidental de la catedral de Santiago de Compostela", *Semata,* 22 (2010), 369-390.

— — "Die Kapitelle im Langhaus del Kathedrale von Santiago de Compostela", en Bernd NICOLAI y Klaus RHEIDT (eds.), *Santiago de Compostela: Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive; Santiago de Compostela: pilgrim's architecture and visual representation in a new perspective; Santiago de Compostela: arquitectura de peregrinación y representaciones iconológicas desde una nueva perspectiva*, Berna, 2015,135-153.

Y

YARZA, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987.

— "Artes figurativas en Galicia antes de 1150", en José Carlos VALLE PÉREZ y Jorge RODRIGUES (coords.), *El arte románico en Galicia y Portugal*, A Coruña, 2001, 57-87.

YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, "El Maestro Mateo en la Catedral de Santiago", en Ramón YZQUIERDO PEIRÓ (ed.), *Maestro Mateo en el Museo del Prado,* Santiago de Compostela, 2016, 19-51.

— *Los tesoros de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, 2017.

YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "La iglesia románica de Santiago de Breixa", *Compostellanum,* 23, 1-4 (1978), 191-214.

— "Arcos lobulados en el románico de Galicia", *Museo de Pontevedra,* 37 (1983), 215-234.

— *El maestro Mateo,* Madrid, 1992.

— *De Arte et Architectura, San Martin de Mondoñedo*, Lugo, 1994.

Z

ZARNECKY, George, *English Romanesque sculpture. 1066-1140,* Londres, 1951.

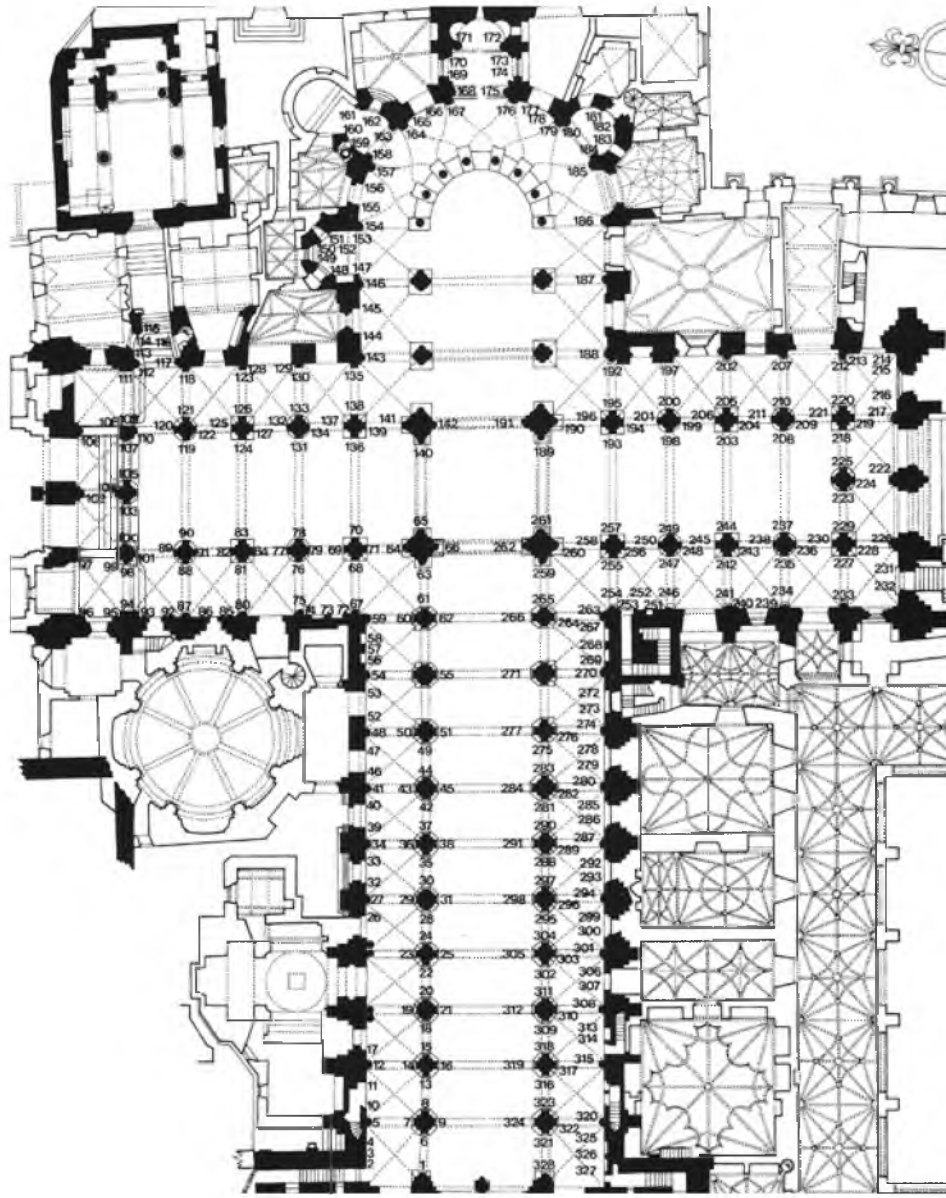
— "English art around 1180", *Simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo"*, Santiago de Compostela, 1991, 299-318.

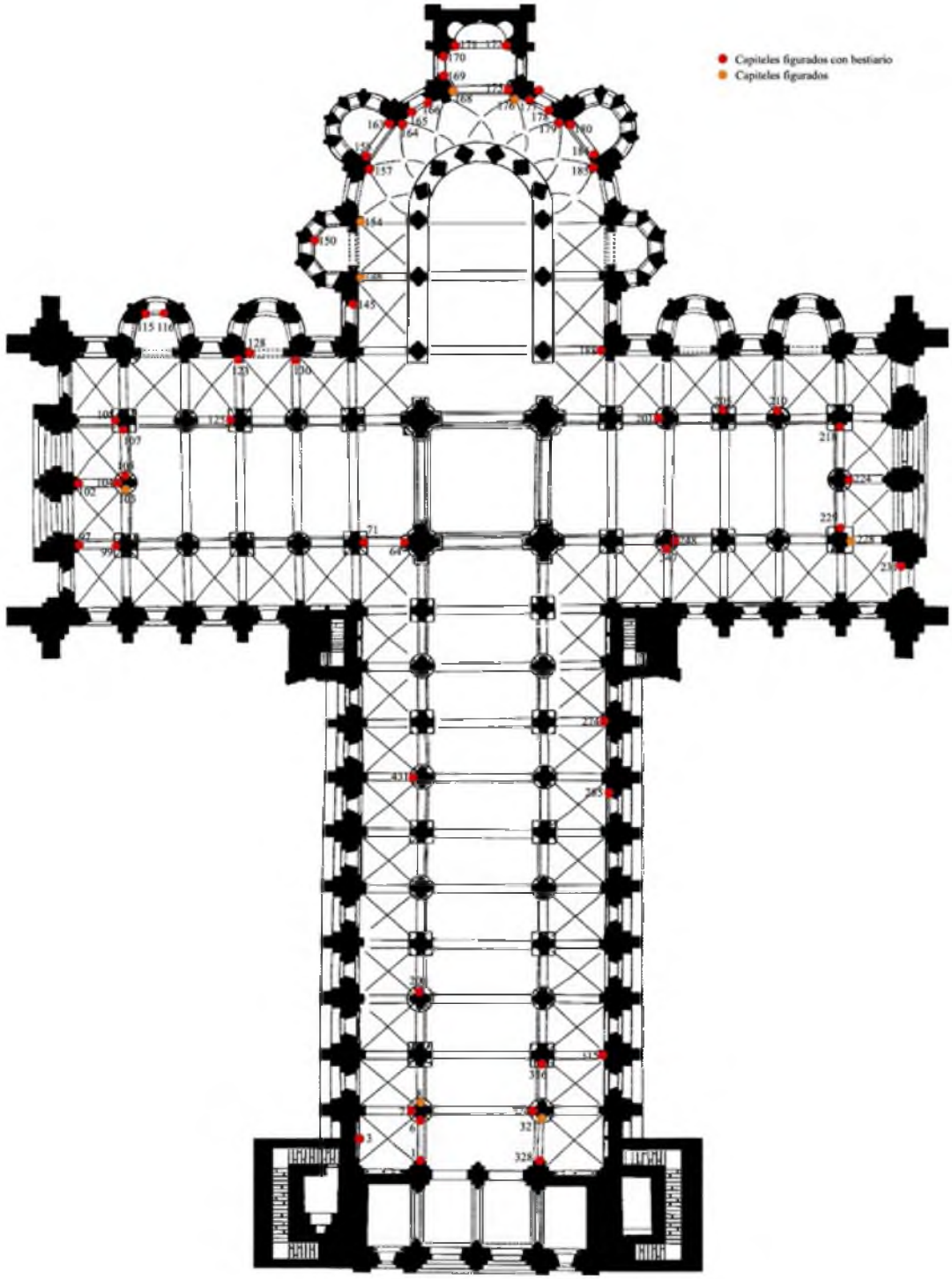
ZEPEDANO Y CARNERO, José María, *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, Lugo, 1870.

Planos

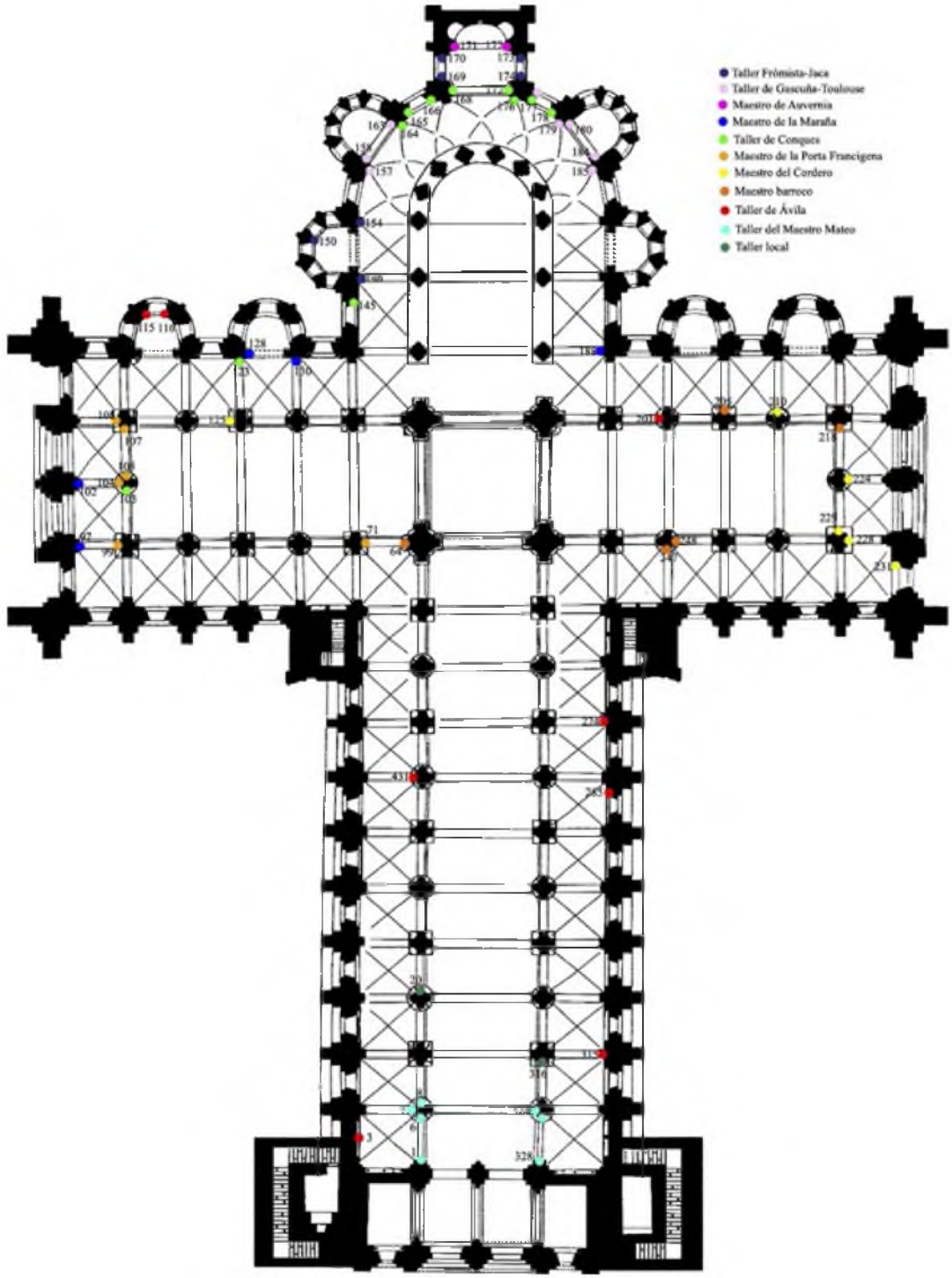
En los planos siguientes el lector encontrará la situación topográfica de los capiteles con bestiario de acuerdo con la codificación numérica que se les ha asignado en el texto. Además, se adjuntan dos plantas de la Catedral, una del nivel inferior y otra de la tribuna en las que se diferencian mediante colores los distintos maestros o talleres creadores de capiteles figurados con animales.

Plano 1: Numeración de los capiteles del interior de la Catedral de Santiago según M. Durliat, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990.

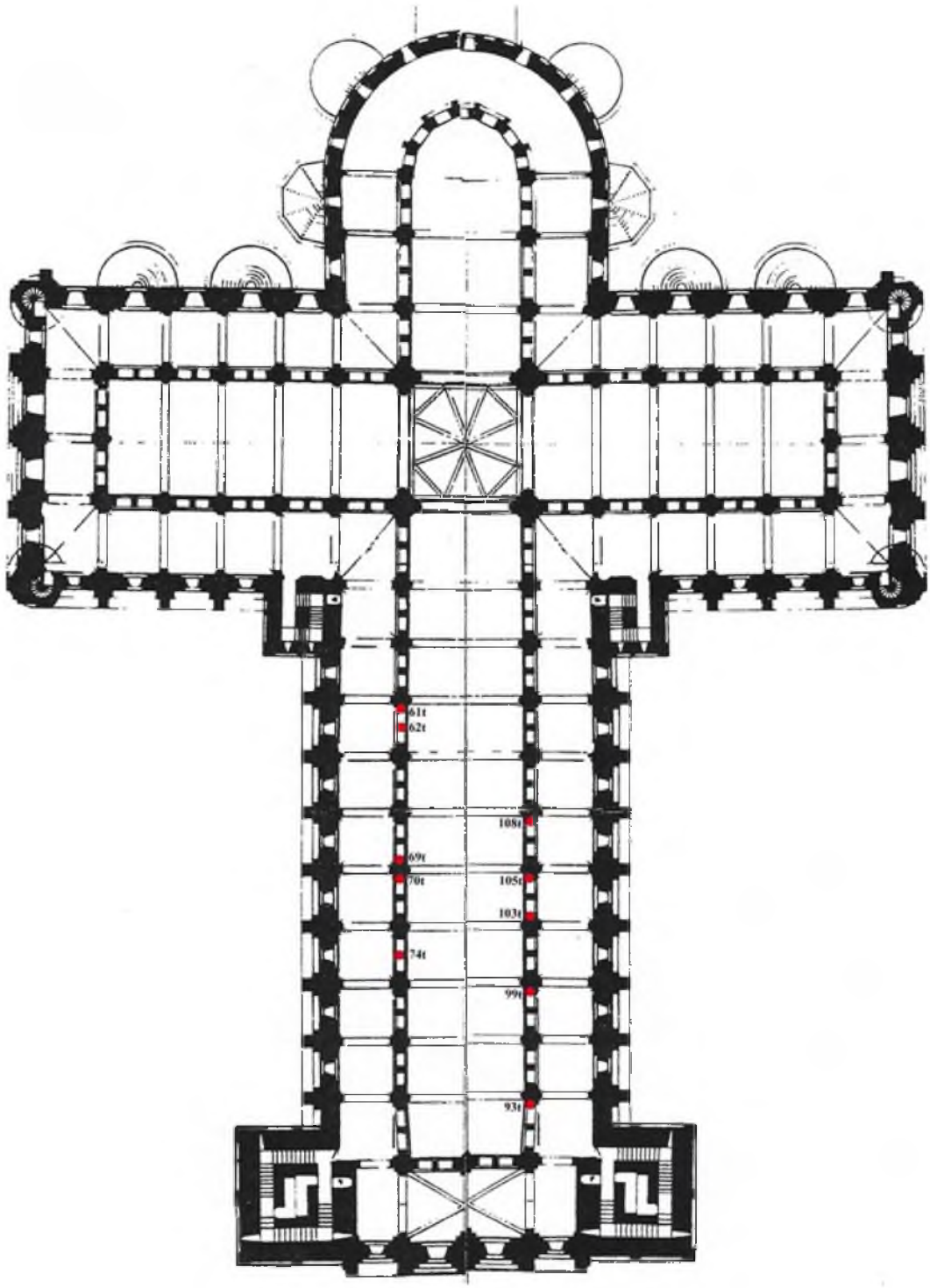




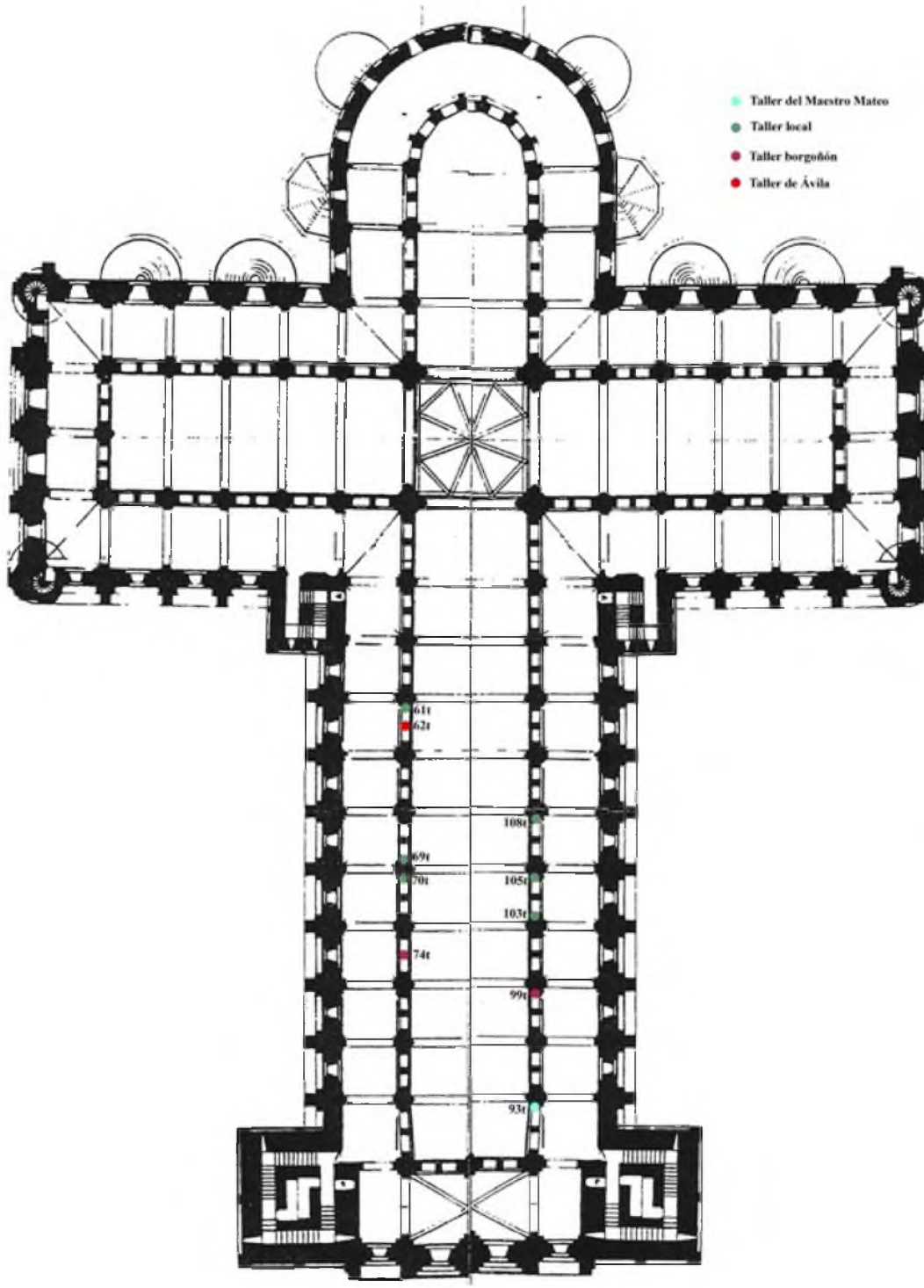
Plano 2. Planta del cuerpo bajo de la Catedral de Santiago con la situación y numeración de los capiteles con bestiario. Plano del autor sobre el original de Brandenburgische Technische Universität Cottbus.



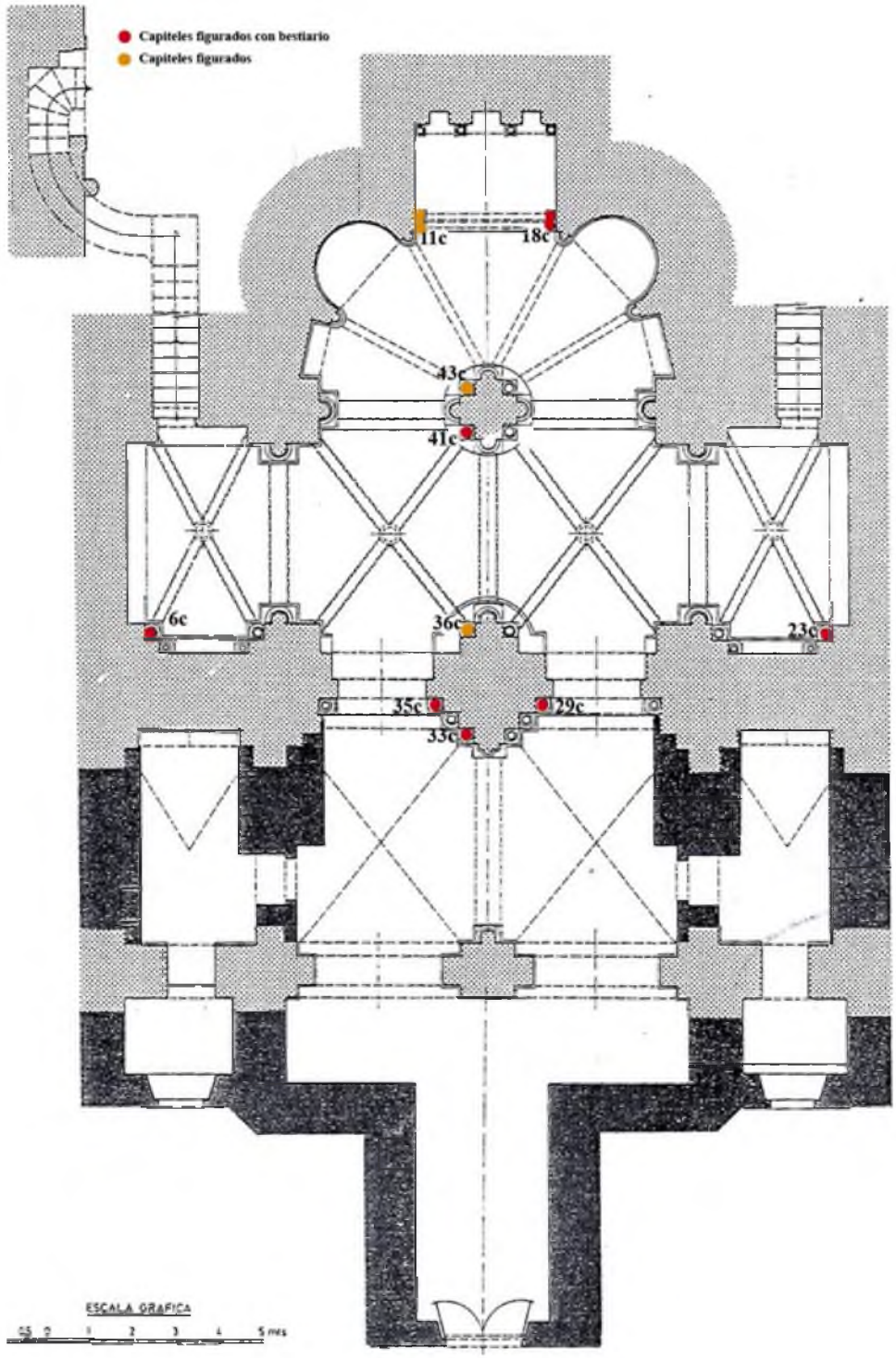
Plano 3. Planta del cuerpo bajo de la Catedral de Santiago con la situación y numeración de los capiteles con bestiario distinguiendo los diferentes talleres o maestros que los realizaron. Plano del autor sobre el original de Brandenburgische Technische Universität Cottbus.



Plano 4. Planta del nivel de tribunas de la Catedral de Santiago con la situación y numeración de los capiteles con bestiario. Plano del autor.



Plano 5. Planta del nivel de tribunas de la Catedral de Santiago con con la situación y numeración de los capiteles con bestiario distinguiendo los diferentes talleres que los realizaron Plano del autor.



Plano 6. Planta de la cripta de la Catedral de Santiago con la situación y numeración de los capiteles con bestiario. Plano del autor a partir del original de J. A. Puente Míguez.

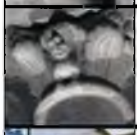
Tablas

Se presentan, a continuación, las tablas en las que se recogen los capiteles con bestiario estudiados en el texto que muestran, de forma sintética, los datos aportados sobre cada uno de ellos. En cada línea el lector se encuentra, en primer lugar, con los datos identificativos de cada capitel: imagen, numero localizador y situación concreta en el espacio interior de la Catedral. Los siguientes datos que se aportan son su cronología aproximada y el artista o tradición artística en la que se pueden encuadrar. A continuación, se ofrecen los datos de tipo iconográfico como el tema que presentan, la tipología en la que se encuadran dentro del *corpus*, y las posibles las fuentes textuales e iconográficas para la representación.

IMÁGEN	N.º	LOCALIZACIÓN	FECHA	ARTISTA / TRADICION ARTISTICA	ICONOGRAFÍA	TIPOLOGÍA	FUENTE TEXTUAL	FUENTE ICONOGRÁFICA
	166	Cabecera	1075-1088	Maestro del Castigo de la Lujuria	Arpía	Animales de presa	*Liber Monstruorum*	Conques/Aveyron
	178	Cabecera	1075-1088	Maestro de Conques	Zorra y ave	Animales de presa	Fisiologo	Repertorio figurativo anglonormando
	164	Cabecera	1075-1088	Seguidor del Maestro del Castigo de la Lujuria	Cazador con sus perros sonando un cuerno	El Hombre y los animales	Exegética cristiana y tradición normanda	Repertorio figurativo anglonormando
	171	Cabecera	1075-1088	Maestro de Auvernia	Ascensión de Alejandro	El Hombre y los animales	Historia de Alejandro Magno / Pseudo Calístenes	Francia/Camino de Santiago
	175	Cabecera	1075-1088	Maestro de Conques	Sirenas	El Hombre y los animales	Historia de Alejandro Magno / Pseudo Calístenes	Francia/Auvernia/ Conques
	177	Cabecera	1075-1088	Maestro del Castigo de la Lujuria	Castigo de la Lujuria	El Hombre y los animales	Visiones infernales	Conques
	165	Cabecera	1075-1088	Seguidor del Maestro del Castigo de la Lujuria	Castigo de la Lujuria	El Hombre y los animales	Visiones infernales	Conques
	177	Cabecera	1075-1088	Seguidor del Maestro del Castigo de la Lujuria	Hombre y dragones	El Hombre y los animales	Visiones infernales	Francia / Toulouse
	157	Cabecera	1075-1088	Maestro tolosano	Leones rampantes	Animales seriados	Fisiólogo	Francia

IMÁGEN	N.º	LOCALIZACIÓN	FECHA	ARTISTA / TRADICION ARTISTICA	ICONOGRAFÍA	TIPOLOGÍA	FUENTE TEXTUAL	FUENTE ICONOGRÁFICA
	185	Cabecera. Machón derecho de la capilla de San Pedro.	1075-1088	Maestro tolosano	Leones rampantes	Animales seriados	Fisiólogo	Francia
	163	Cabecera. Parte derecha del arco triunfal de la capilla de san Juan.	1075-1088	Maestro de Gascuña	Leones pasantes	Animales seriados	Fisiólogo	Francia
	179	Cabecera. Machón izquierdo de la capilla de San Pedro.	1075-1088	Maestro de Gascuña	Águilas	Animales seriados	Fisiólogo	Francia
IMX PTE	180	Cabecera. Capitel izquierdo del arco triunfal de la capilla de San Pedro.	1075-188	Maestro de Gascuña	Leones pasantes	Animales seriados	Fisiólogo	Francia
	184	Cabecera. Arco triunfal de la capilla de San Pedro.	1075-1088	Maestro de Gascuña	Águilas	Animales seriados	Fisiólogo	Francia
	158	Cabecera	1075-1088	Maestro de Gascuña	Águilas	Animales seriados	Fisiólogo	Francia
	172	Cabecera	1075-1088	Maestro de Auvernia	Grifos y cáliz	Animales seriados	Fisiólogo	Francia / Auvernia
IMX PTE	150	Cabecera	1090-1105	Taller del Maestro Esteban.	Aves y cáliz	Animales seriados		Francia / Conques
	188	Cabecera	1090-1105	Maestro de la Maleza	Grifo águila y caballo en la maraña	Animales en la maleza	Fisiólogo	Francia/miniatura
	130	Transepto norte	1090-1105	Maestro de la Maleza	Grifos en la maraña	Animales en la maleza	Fisiólogo	Francia/miniatura
	123	Transepto norte	1090-1101	Maestro de Conques	Castigo del Avaro	El Hombre y los animales	Visiones infernales	Francia/Conques
	107	Transepto norte	1101-1112	Maestro de la Porta Francigena	Leones rampantes	Animales seriados	Fisiólogo / Bestiario	Modelos figurativos tradicionales hispa-nolanguedocianos

IMÁGEN	N.º	LOCALIZACIÓN	FECHA	ARTISTA / TRADICION ARTISTICA	ICONOGRAFÍA	TIPOLOGÍA	FUENTE TEXTUAL	FUENTE ICONOGRÁFICA
	108	Transepto norte	1101-1112	Maestro de la Porta Francigena	Águilas alas plegadas	Animales seriados	Fisiólogo / Bestiario	Modelos figurativos tradicionales hispa-nolanguedocianos
IMX PTE	71	Transepto norte	1101-1112	Maestro de la Porta Francigena	Leones rampantes	Animales seriados	Fisiólogo / Bestiario	Modelos figurativos tradicionales hispa-nolanguedocianos
	115	Transepto norte Capilla de San Nicolás	1105-1112	Seguidor del Maestro de la Porta Francigena	Leones afrontados	Animales seriados	Fisiólogo / Bestiario	Modelos figurativos tradicionales hispa-nolanguedocianos
	116	Transepto norte Capilla de San Nicolás	1105-1112	Seguidor del Maestro de la Porta Francigena	Águilas alas plegadas	Animales seriados	Fisiólogo / Bestiario	Modelos figurativos tradicionales hispa-nolanguedocianos
IMX PTE	231	Transepto sur Portico interior	1101-1112	Maestro del Cordero	Figuras humanas en la maraña	Animales en la maraña	Literatura homilética	Modelos figurativos tradicionales hispa-nolanguedocianos
IMX PTE	201	Transepto sur	1101-1112	Maestro	Ibis bajo las hojas	Animales Seriados	Bestiarios	Modelos figurativos tradicionales hispa-nolanguedocianos Jaca
	104	Transepto norte Pórtico interior	1101-1112	Maestro de la Porta Francigena	Tres leones en la maleza	Animales en la maelza	Literatura homilética	Miniatura Escultura Toulouse y jaca
	105	Transepto norte Pórtico interior	1101-1112	Maestro de la Porta Francigena	Figuras humanas en la maleza y cabezas de león vomitando tallos	Animales en la maleza	Literatura homilética	Miniatura Escultura Toulouse y jaca
IMX PTE	224	Transepto sur	1101-1112	Maestro del Cordero	Figuras humanas en la maleza y cabezas de león vomitando tallos	Animales en la maleza	Literatura homilética	Miniatura Escultura Toulouse y jaca
	210	Transepto sur Puerta de la Canónica	1101-1112	Maestro del Cordero	Figuras humanas y águila entre los tallos	Animales en la maleza	Literatura homilética	Miniatura Escultura Toulouse y jaca
	102	Transepto norte Pórtico interior	1101-1112	Maestro de la Maleza	Hombres cabalgando leones y águilas en la maraña	Animales en la maleza	Literatura homilética	Miniatura Escultura Toulouse y jaca
	128	Transepto norte Capilla de la Santa Cruz	1101-1112	Maestro tolosano	Animal entre las hojas	Animal en la vegetación		Miniatura Escultura Toulouse y jaca

IMÁGEN	N.º	LOCALIZACIÓN	FECHA	ARTISTA / TRADICION ARTISTICA	ICONOGRAFÍA	TIPOLOGÍA	FUENTE TEXTUAL	FUENTE ICONOGRÁFICA
	125	Transepto norte	1101-1112	Maestro del Cordero	Animal saliendo de entre las hojas	Animal en la vegetación		
	247	Transepto sur	1101-1112	Maestro barroco	Monos entre las hojas	Animal en la vegetación	Bestiarios / exegética medieval	Modelos figurativos tradicionales hispa-nolanguedocianos Creación del taller compostelano
IMX PTE	248	Transepto sur	1101-1112	Maestro barroco	Tres animales surgiendo de entre las hojas	Animal en la vegetación		
	64	Transepto sur	1101-1112	Maestro barroco	Hienas entre las hojas	Animal en la vegetación	Bestiarios	Creación del taller compostelano a partir de modelos tradicionales
	218	Transepto sur Pórtico interior	1101-1112	Maestro barroco	Monstruos y osos	Híbridos monstruosos	Bestiarios Literatura homilética y visionaria	Creación del taller compostelano
	205	Transepto sur Puerta de la Canónica	1101-1112	Maestro barroco	Mono acróbata. aves grifo y oso	Híbridos monstruosos	Visones infernales	Creación del taller compostelano
	97	Transepto norte Pórtico interior	1101-1112	Maestro barroco	Híbridos de cuadrúpedo y ave en la maleza	Híbridos monstruosos	Visones infernales	Creación del taller compostelano
	99	Transepto norte Pórtico interior	1101-1112	Maestro jaqués	Boca del infierno figuras humanas y leones	Máscaras animales	Bíblica	Tradición figurativa de Frómista-Jaca
	229	Transepto sur Pórtico interior	1101-1112	Maestro de la Puerta del Cordero	*Vagina dentata*	Máscaras animales	Exegética medieval	Tradición figurativa tolosana
	20	Nave. arco formero del décimo tramo sur	1110-1140	Taller local	Animal saliendo de las hojas	Animales en la vegetación		Tradición escultórica compostelana
	316	Nave. arco formero del octavo tramo de la nave sur	1110-1140	Taller local	Animal saliendo de las hojas	Animales en la vegetación		Tradición escultórica compostelana
	61t	Tribuna de la nave. Cuarto tramo norte.	1110-1140	Taller local	Animal saliendo de las hojas	Animales en la vegetación		Tradición escultórica compostelana

IMÁGEN	N.º	LOCALIZACIÓN	FECHA	ARTISTA / TRADICION ARTISTICA	ICONOGRAFÍA	TIPOLOGÍA	FUENTE TEXTUAL	FUENTE ICONOGRÁFICA
	108t	Tribuna de la nave. Sexto tramo sur.	1110-1140	Taller local	Animal saliendo de las hojas	Animales en la vegetación		Tradición escultórica compostelana
	69t	Tribuna de la nave. Sexto tramo norte.	1110-1140	Taller local	Animal saliendo de las hojas	Animales en la vegetación		Tradición escultórica compostelana
	70t	Tribuna de la nave. Séptimo tramo sur.	1110-1140	Taller local	Búho o lechuza saliendo de entre las hojas	Animales en la vegetación		Tradición escultórica compostelana
	105t	Tribuna de la nave. Séptimo tramo norte.	1110-1140	Taller local	Leones entre lianas vegetales	Animales en la vegetación		Tradición escultórica compostelana
	274	Nave. Tercera responsión de la nave colateral sur.	1130-1160	Taller abulense	Leones vigilantes	Animales seriados		Tradición escultórica hispanolanguedo-ciana
	99t	Tribuna de la nave. Noveno tramo de la galería sur.	1160-1180	Taller borgoñón	Leones rampantes	Animales seriados		Tradición escultórica
	74t	Tribuna. Octavo tramo de la galería norte.	1160-1180	Taller borgoñón	Leones rampantes	Animales seriados		Tradición escultórica
	315	Nave, penúltima responsión del muro de la nave colateral sur.	1130-1160	Taller abulense	Grifos	Híbridos	Bestiarios	Tradición escultórica hispanolanguedo-ciana
	285	Nave. cuarto tramo de la nave colateral sur	1130-1160	Taller abulense	Arpías	Híbridos	Bestiarios / *liber monstrorum*	Tradición escultórica hispanolanguedo-ciana
	1	Nave. Undécimo tramo norte. Contraportada del Pórtico de la Gloria.	1180-1200	Taller mateano	Arpías con colas vegetalizadas	Híbridos	Bestiarios / *liber monstrorum*	Tradición escultórica de la Île-de-France.
	6	Nave. Décimo pilar norte. Cara oeste.	1180-1200	Taller mateano	Arpías entre tallos vegetales.	Híbridos	Bestiarios / *liber monstrorum*	Tradición escultórica de la Île-de-France.
	328	Nave. Undécimo tramo sur. Contraportada del Pórtico de la Gloria.	1180-1200	Taller mateano	Arpías entre tallos vegetales.	Híbridos	Bestiarios / *liber monstrorum*	Tradición escultórica de la Île-de-France.

IMÁGEN	N.º	LOCALIZACIÓN	FECHA	ARTISTA / TRADICION ARTISTICA	ICONOGRAFÍA	TIPOLOGÍA	FUENTE TEXTUAL	FUENTE ICONOGRÁFICA
	62t	Tribuna de la nave. Cuarto tramo norte.	1130-1150	Taller abulense	Daniel en el Foso de los Leones	Animales en la historia.	Bíblico	Tradición escultórica hispanolanguedo-ciana
	3	Nave. Último tramo de la nave lateral norte	1130-1160	Taller abulense	Historia de la Zorra y el ave.	Historia de los Animales	Fábulas e historias morales	Tradición escultórica hispanolanguedo-ciana
	7	Nave. Undécimo pilar de la nave norte. Cara norte.	1180-1200	Taller mateano	Lucha del dragón y la pantera	Historia de los animales	Bestiarios	Tradición escultórica de la Île-de-France
	93t	Tribuna de la nave. Undécimo tramo de la galería sur.	1180-1200	Taller mateano	Leonas amamantando a sus leonci los	Historia de los animales	Bestiarios	Tradición escultórica de la Île-de-France
	324	Nave. Décimo pilar sur. Cara norte. Nivel de bóvedas.	1180-1200	Taller mateano	Leones atacando un bóvido	Historia de los animales	Bestiarios	Tradición escultórica de la Île-de-France
	41c	Cripta. parte noroccidental del pilar central	1160-1180	Taller borgoñón	Aves afrontadas	Animales seriados	Bestiarios	Tradición escultórica borgoñona
	23c	Cripta. Transepto sur.	1160-1180	Taller borgoñón	Aves afrontadas	Animales seriados	Bestiarios	Tradición escultórica borgoñona
	6c	Cripta. ángulo noroccidental	1160-1180	Taller borgoñón	Figura humana sujetando dos aves	El hombre y los animales		Tradición escultórica borgoñona
	18c	Cripta arco triunfal de la capilla central	1160-1180	Taller borgoñón	Figuras humanas cabalgando asnos entre roleos vegetales	El hombre y los animales	*Psychomachia*	Tradición escultórica borgoñona
	29c	Cripta arco derecho de la antigua portada de la cripta	1160-1180	Taller borgoñón	Arpías en la vegetación	Híbridos	Bestiarios / *Liber Mostrorum*	Tradición escultórica borgoñona
	33c	Cripta: arco izquierdo de la antigua portada de la cripta	1160-1180	Taller mateano	Monstruos híbridos.	Híbridos		Tradición escultórica de la la Île-de-France.
	35c	Cripta: arco izquierdo de la antigua portada de la cripta. Jamba derecha.	1160-1180	Taller borgoñón	Monstruos híbridos.	Híbridos		Tradición escultórica borgoñona.

IMX PTE